الآداب الأجنبية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب

العدد 106- 107، ربيع وصيف 2001 السنة السادسة والعشرون

الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

العدد 106–107 ربيع وصيف 2001 السنة السادسة و العشرون

الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

« الآداب الأجنبية »

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة اشهر تعنى بنشر المواد المترجمة من الادب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الادب الابداعي وكذلك في مجالات النقد والبحث الادبي .

* توجه جميع المراسلات باسم امانة التحرير .

* المقالات المنشورة في المجلة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة .

* المواد التي تتلقاها المجلة لا ترد لاصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

الاشتراك السنوي

داخل القطر ١٠٠ ل.س

الاقطار العربة للافراد ٢٠٠ ل.س او ١٠ دولارات اميركة

خارج الوطن العربي ٣٠٠ ل.س او ١٥ دولارا اميركيا

الدوائر الرسمية داخل القطر ٢٠٠ ليرة سورية

الدوائر الرسمية في الوطن العربي ٢٥٠ ل.س أو ٢٠ دولارا اميركيا

الدوائر الرسمية خارج الوطن العربي ٥٠٠ ل.س أو ٢٥ دولارا اميركيا

اعضاء اتحاد الكتاب ٥٠ ل.س

المراسلات :

باسم أمانة التحرير

الادارة

اتحاد الكتاب العرب

دمشق ـ المزة أوتستراد ـ ص .ب : 3230

هاتف : 6117242-6117243-6117240

6117243

البريد الإلكتروني:

Email : unecriv@net.sy

aru@net.sy

الانترنيت :

http://www.awu-dam.org

تنويـــه

تعـــتذر هيئة تحرير الآداب الأجنبية عن قبول أية مادة غير مرفقة بالأصـــل الأجنـــبي؛ كما ترجو الهيئة من السادة المترجمين كتابة اسم المؤلـــف والمترجم وعنوان المادة والمرجع باللغة الإنكليزية أو اللغة الأصلية التي كتب بها النص.

□□

دعوة للمشاركة

تنوي مجلة الآداب الأجنبية إصدار عدد خاص عن أدب الأدباء الأمريكيين اللاتينيين المنحدرين من أصل عربي وذلك في صيف 2002 يرجى من الباحثين والمترجمين الراغبين بالمساهمة في هذا العدد إرسال موادهم للمجلة في تاريخ أقصاه 2002/2/1 .

□□□

الافتتاحية

أزمة الترجمة

بقلم رئيسة التحرير:
▪ د.بثينة شعبان ▪

هناك عوامل عدة تضع الترجمة والمترجم في الوطن العربي في دائرة أزمة حقيقية يصعب أحياناً تصوّر المخرج لها. وكنت أريد أن أتحدث عن أزمة المثقف ولكن المترجم يعبّر إلى حدّ كبير عن حال المثقف وإن يكن للمترجم خصوصية في العمل والمقاربة والهدف. وأول هذه العوامل التي تجعل عمل المترجم صعباً هي غياب الوقت. فنادراً ما نجد في الوطن العربي المترجم المتفرغ، ناهيك عن المترجم المتخصص. ففي الوقت الذي طوّرت فيه كثير من بلدان العالم الترجمة إلى اختصاصات عديدة: من الترجمة الأدبية إلى الترجمة الطبية والهندسية والمعلوماتية إلى ما هنالك من علوم، مازالت الترجمة في غالب الأحيان في الوطن العربي اختصاصاً عاماً يقوم حامله بمهن أو أعمال أخرى، ويكرّس وقت راحته أو فراغه أو الوقت المستقطع لترجمة عمل هنا وآخر هناك. وضيق الوقت هذا الناجم عن لهاث المواطن العربي وراء لقمة العيش سبّب تدهوراً كبيراً في مستوى

الـــترجمة وتقنياتها إذ لا وقت للمترجم لمتابعة آخر المصطلحات التي أفـــرزتها الــلغة المـــترجم عنها أو اللغة المترجم إليها، ولا وقت لديه لمراجعة الترجمة وإخضاعها لأعمال تحريرية دقيقة تبغي حملها نحو الكمال وإن صعب عليها إدراكه. ولا توجد المؤسسات المتخصصة في الترجمة والتي يؤول إليها المترجم لتشكل سنداً له ودعماً وإطاراً علمياً تنضـــوي جهـــوده تحته لتشكل جزءاً دافعاً ومحركاً وليتحرك الإطار برمته نحو تحقيق الهدف الوطني الأشمل.

والعـــامل الثاني الذي يشكل عقبة أساسية في طريق المترجم هو غياب المكتبات وتعذر وصول الكتب والمجلات الأجنبية المتخصصة إلى يـــد القارئ العربي الذي يفتقر إلى إمكانية اختيار المواضيع التي تعبّر عن سير حركة الثقافة العالمية، مما يتطلب من المترجم أن يشكل من خلال ترجماته حلقة تواصل بين القارئ العربي والقارئ الآخر في الـــلغة التي ترجم عنها. إذ كيف يمكن لنا أن نتوقع من القارئ العربي التواصـــل مع آخر منتجات الفكر والأدب إذا كانت المكتبات الجامعية في بلداننا تئن من شبه انعدام تواصلها مع ما ينتجه الفكر العالمي من أدب وفـــنون وإذا كـــانت المجلات المتخصصة غائبة تماماً من سجل مكتباتـــنا الجامعيـــة. إن المكتبة كمكان للبحث والاطلاع والقراءة قد غابت عن ذهن المواطن العربي وذلك لأنه ولسنوات عديدة لم يجد بها مـــا يلبيّ الهدف فقرر ألا يعود إليها أو يأمل بإيجاد ضالته بها. وكيف يمكن للمواطن أو حتى المثقف العربي أن يتواصل مع آخر الإنتاجات الفكرية في الوقت الذي لا يملك به وسيلة الاتصال أو ثمن كتاب قريب من اختصاصه أو من الحقل الذي يرغب بالترجمة عنه.

لقد كان العرب أول من نقل إلى العالم علم المكتبات، فقد تأسست المكتـــبة الظاهـــرية فـــي دمشق في القرن الثالث عشر ميلادي وكان

الكتاب يُقدم إلى الداخلين إلى الحمام كي يقضوا بعض الوقت في الاسترخاء والقراءة، كما كانت مكتبة قرطبة في إسبانيا العرب تضم أكثر من 400.000 كتاب في الوقت الذي لم تكن هناك مكتبة في العالم تضاهي هذه المكتبة بعدد كتبها والمخطوطات القيمة التي ضمتها بين ظهرانيها. فماذا حدث للعرب اليوم حيث أنهم نسخوا هذا الركن الأساسي من التقدم الثقافي والعلمي من أطر تفكيرهم. والمكتبات الوطنية أو الجامعية اليوم في الوطن العربي لا تقارب من قريب أو بعيد تلبية جزء من حاجة المواطن العربي أو المترجم العربي أو المثقف العربي. فهي مكتبات فقيرة أولاً تفتقر إلى الاختصاصيين كما تفتقر إلى وسائل الاتصال الحديثة والتي تؤمن للقارئ في الغرب الكتاب من أي مكان في الدنيا وبالمجان وخلال فترة قصيرة جداً.

والعامل الثالث في أزمة المترجم العربي هو ضعف مردود الترجمة إذ إن التعامل مع الترجمة يتم وكأنها حرفة آلية تقيّم من خلال عدد الكلمات والأحرف. والترجمة غير ذلك، فهي عملية خلق وإبداع وإذا كانت الكتابة خلقاً فإن الترجمة هي إعادة صياغة الخلق بالشكل الأمثل والأقرب إلى روح النص الأصلي وهذا يتطلب ليس جهداً أقل وإنما جهداً مضاعفاً ودقة وأناة وقدرة على فهم مقاصد الآخر وإعادة خلق هذه المقاصد بلغة أخرى.

والعامل الرابع هو عدم وجود مهنة "المحرر" في الترجمة والنشر العربيين، فالكاتب يكتب ويدفع بكتابته إلى دار النشر متوقعاً أن يتم نشرها تماماً كما هي دون أن يقرأها أحد أو يحررها أو يغيّر بها شيئاً، والمترجم يترجم ويتوقع أيضاً أن تنشر ترجمته دون أن ينالها تصحيح أو تغيير، بل يعتبر الكثيرون أن تحرير أي نص من قبل شخص آخر يحط من قيمة الكاتب والمترجم ويضع قدرته موضع التساؤل. والواقع

هـو أن وجـود المحرر أمر ضروري لصياغة النص بالطريقة التي يصبح معها جاهزاً للنشر ويلبي كل متطلبات النشر ويستجيب لقواعده وليس من عمل المؤلف أن يحيط بكل هذه التفاصيل والتقنيات، كما أن تحريـر الـترجمة من قبل المحرر المختص يزيد الترجمة ألقاً ودقة واتزاناً.

نحن نتابع ولادة مؤسسة هنا وأخرى هناك، ونتوسم خيراً، ولكن الواقـع المعـاش مـازال على حاله ولم يطرأ عليه تغيير منذ سنوات عديـدة. لابد أولاً وقبل كل شيء من إعادة الاعتبار للمكتبة الجامعية والمكتبات الوطنية ومكتبة الحيّ بحيث تصبح شرطاً أساسياً من شروط الثقافة والفكر العربيين، ولابد من مواجهة واقع المثقف العربي وتحليل أسباب أزمته والبدء بمعالجتها بالسرعة الممكنة وضمن الحدّ الأقصى مـن الإمكانـات المتاحة. لقد نشر العرب حضارتهم من خلال الثقافة والأدب، واليـوم إن أزمة الثقافة والأدب والترجمة مؤشر على أزمة أمّة ولابد لكل المخلصين لهذه الأمة والمؤمنين بها من البحث عن سبل الحـل وتقديـم رؤى تضع مسيرة الفكر والأدب والثقافة على المسار الصـحيح. حينذاك فقط يمكن أن نشعر أننا نؤدي واجبنا في الترجمة كمـا يجب، وأننا نقدم للقارئ العربي ما يتوجب علينا تقديمه من إنتاج نوعي يطمح إلى مستوى العالمية.

□□□

المقال

1-البنيوية في طورها الفرنسي: الانهيار، بقلم: ليونارد جاكسون
ت: ثائر ديب

2-عودة أخرى للميثولوجيا البيضاء.، بقلم: برنارد هاريسون
ت: رشاد عبد القادر

3-سورية ونحن ، بقلم: جان بوتيرو ، ت: لطيفة ديب

4-النظريات الموجهة نحو القارئ.، بقلم: رامان سلدن وبيتر بروكس ، ت: د.محمد نور النعيمي

5-تحول الأدب في فرنسا.، بقلم: بيير دوبوا ديفر
ت: د.عبد الجليل غزالة.

6- البعد ووجهة النظر - محاولة تصنيف، واين بوث
ترجمة :د.غسان السيد

البنيوية في طورها الفرنسي: الانهيار

ليفي شتراوس، لاكان، ألتوسر، فوكو، ديريدا: كيف عدّلت المثالية الفرنسية كلاً من سوسور وفرويد وماركس

تأليف ليونارد جاكسون

■ ت: ثائر ديب ■

يبدأ الطور الفرنسي للبنيوية في الأربعينيات مع تكييف ليفي شتراوس أعمال جاكوبسون بحيث تتوافق مع الأنثروبولوجيا، وربما مع تكييف لاكان بعض المصطلحات السوسورية في الخمسينيات بحيث تتوافق مع طبعته الخاصة من التحليل النفسي. وقد بلغ هذا الطور ذروته في أوائل الستينيات وكان آنئذ ضرباً من الجنون الفكري طغى على كلّ المباحث التي أمكنه أن يطالها من التاريخ حتى الرياضيات؛ جنونٌ يصعب إيجازه هنا (أو ربما في أيّ مكان آخر). أمّا العناصر الألسنية في هذا الطور فلم تكن في الغالب أكثر من نثار متفرّق من الرطانة (انظر بياجيه 1968). في حين تمثّل الحدث اللافت بالنسبة للنظرية الأدبية في محاولة التوليف بين النموذج الألسني وفلسفة الذات الإنسانية التي عُرِفت في فرنسا، حيث تمّ تفسير العقل والمجتمع بوصفهما أثرين لبنىً، ألسنية في الغالب. كما شهدت هذه الفترة إعادة تصوّر سوسور بوصفه فيلسوفاً. وحوالي عام 1967، كان انهيار المشروع البنيوي، بتأثير لاكان، وديريدا، وغيرهما، وبتأثير الأحداث السياسية، ليعقب هذا المشروع تشكيلة متنوعة من ما بعد البنيويات التي انتشرت في جميع أرجاء أوروبا وأمريكا.

1-البنيوي الفرنسي الأول: كلود ليفي شتراوس

1-1إلهام الألسنية البنيوية

كان كلود ليفي شتراوس واحداً من أعضاء الهيئة التعليمية الذين تابعوا محاضرات جاكوبسون في نيويورك. وكان ليفي شتراوس فيلسوفاً في السابق، أمّا في حينها فكان أنثروبولوجياً، وسوف يعود نوعاً من الفيلسوف مرّة أخرى (كما سنرى). والحقيقة أنّ ليفي شتراوس كان يرتجي من حضوره تلك المحاضرات غايةً عمليةً إلى حدٍّ بعيد، غير أنّ ما تلقّاه لم يكن سوى ضربٍ من الرؤيا الفكرية:

> **لم أزل مدركاً بشدّة تلك الصعوبة التي واجهتني، نظراً لعدم خبرتي،طوال ثلاث سنين أو أربع لدى محاولتي إيجاد ترميز مرضٍ أسجّل به لغات وسط البرازيل فمنّيت نفسي بأن أحصل من جاكوبسون على الأولّيات التي أفتقر إليها. غير أنّ ما تلقيته من دروسه كان في الواقع شيئاً مختلفاً تماماً، وأكاد لا أحتاج أن أقول إنه كان شيئاً أكثر أهمية بكثير، ألا وهو إلهام الألسنية البنيوية، الذي مكّنني لاحقاً من أن أبلور في مجموعة من الأفكار المتماسكة رؤىً ألهمني إيّاها تأمّل الزهور البرّية في مكان قرب حدود اللوكسمبورغ في أوائل أيار عام 1940...**

وكذلك بعض المسائل التقنية التي أثارتها معالجة مارسيل غرانيه لإثنوغرافيا الصين القديمة ممّا كان يشغله في ذلك الوقت (يضيف ليفي شتراوس في عودةٍ محسوبةٍ إلى التجريبي)، (انظر تقديم ليفي شتراوس لكتاب جاكوبسون الصوت والمعنى، 1976؛ ص ص ii-xi).

إنّ ما يتمّ التشديد عليه هنا هو تلك القوة الملهمة التي تنطوي عليها رؤيا الترتيب والنظام الفكريين التي توفرّها الألسنية. والحقيقة أنّ هذا الإلهام، وليس أيّ تطبيق فعلي للنموذج الألسني أو أيّة نتائج كبرى ناجمة عنه، هو ما شكّل القوة الدافعة الأساسية للبنيوية القائمة على الألسنية في طورها الثالث؛ طور الطموح الفكري الشامل، وطور الطريقة الدينية في الستينيات. ومع أنّ هذه الرؤيا كانت في البداية علميّةً، مهما يكن من أمرها، إلا أنّ ما بقي لاحقاً، كما سنرى، هو الرؤيا وحدها، في حين راح العلم ينكمش، ويتضاءل مفسحاً المجال للشعرية الأسطورية كي تتغلّب وتسيطر.

لقد كان ليفي شتراوس في هذه المرحلة شديد التأثّر بالألسنية التي تعلّمها من محاضرات جاكوبسون ثمّ أتبعها بقراءة مكثّفة. وهو يبيّن في تقديمه لكتاب جاكوبسون الصوت والمعنى ما أخذه من هذه المحاضرات. كما أنّ الفصول الأربعة الأولى من المجلد الأول لكتاب ليفي شتراوس الأنثروبولوجيا البنيوية هي مقالات تعود إلى الأربعينيات والخمسينيات (وكانت إحداها، "التحليل البنيويّ في الألسنية والأنثروبولوجيا"، قد نشرت من قبل في المجلة الألسنية، word، عام 1945). وتقوم هذه المقالات بعملية سبر لاستخدام النماذج الألسنية في الأنثروبولوجيا، وتنطوي على تحليل رفيع ومتكلّف يتطلّع إلى ماهو أبعد من مجرد استيراد التقنيات الألسنية لتحليل مكوّنات مصطلحات القرابة، كما يبحث عن نمط من التأثّر أعمق بكثير.

ومـا أثـار اهتمام ليفي شتراوس في الأربعينيات وخلّف لديه أثراً عميقاً هو الصرامة العلمية التي اتسمت بها الألسنية ونجاحاتها التفسيرية. يقول:

إننا نجد أنفسنا نحن الأنثروبولوجيين في وضع حرج بإزاء الألسنيين. فقد اشتغلنا معهم طوال سنوات عديدة، جنباً إلى جنب، ثم بدا لنا فجأةً أن الألسنيين أخذوا يتملّصون منا، فرأيناهم يتنقلون إلى الجهة الأخرى من الحاجز الذي يفصل العلوم الدقيقة والطبيعية عن العلوم الإنسانية والاجتماعية، والذي اعتقدنا زماناً طويلاً أن عبوره أمر متعذّر. وكما لو أنهم أرادوا نكايتنا، فقد راحوا ينكبّون على العمل بتلك الصورة الصارمة الحازمة التي كنّا قد استسلمنا لأمر اعتقادنا بأنها من شيم العلوم الطبيعية وحدها. فكان أن ألمّ بنا من جهتنا شيء من الحزن، كما انتابنا – ولنعترف بذلك- كثير من الحسد. إننا نريد أن نتعلّم من الألسنيين سرّ نجاحهم. ألا يسعنا نحن أيضاً أن نطبّق على هذا الحقل المعقّد الذي تدور فيه أبحاثنا -القرابة، التنظيم الاجتماعي، الدين، الفولكلور، الفن – تلك المناهج الصارمة التي تبرهن الألسنية كل يوم عن فعاليتها؟

(من مقالة مكتوبة 1952 وتشكّل الفصل الرابع من الأنثروبولوجيا البنيوية، انظر ص 69).

ثمّة مقاطع كثيرة من هذا النمط في أعمال ليفي شتراوس الباكرة، وهي تكشف عن الباعث الأساسي الذي يقف خلف الحركة البنيوية الفرنسية الأصلية.

وهذا الباعث هو الأمل بجعل العلوم الإنسانية علميةً، في عصر كان لا يزال ينظر إلى التقدّم العلمي كواحد من الأشياء القليلة المرغوبة على نحوٍ لا يطاله الشكّ. ولقد دام هذا الأمل، وما صاحبه من تفاؤل شديد، حتى الستينيات، لتعقبه بعد ذلك موجة من الشعور المناهض للعلم؛ شعورٌ لا يقتصر على استحالة إضفاء الطابع العلمي على العلوم الإنسانية، بل يتعدّاه إلى عدم الرغبة بأن تكون هذه العلوم علميةً. والحقّ أنّ اسم "ما بعد البنيوية" الذي أطلقته الصحافة، لا ينطبق على شيء بقدر ما ينطبق على النتاج الفكري الذي قدّمته هذه الموجة من الشعور المناهض للعلم، بل المناهض للعقلانية باعتقادي، والتي لا تزال مستمرةً إلى اليوم.

ومع أنّ ليفي شتراوس لم يكن أبداً ما بعد بنيويّ، إلاّ أنه انتهى هو أيضاً إلى التخفف من مزاعمه العلمية بصورة تكاد أن تكون خفيّة بعض الشيء. ففي السبعينيات صار يعتبر أنّ الدراسة الوصفيّة للأسطورة هي ضربٌ من بناء أسطورة عن الأسطورة؛ تماماً كما تعتبر ما بعد البنيوية أنّ "النظرية الأدبية" هي بمثابة شكل أدبيّ عن الأدب لا مجموعة من التفسيرات التي يكمن إخضاعها للاختبار التجريبيّ. والحقيقة أننا نجد في مقدمة المجلد الثاني من الأنثروبولوجيا البنيوية، والذي نشر بعد خمسة عشر عاماً على نشر المجلد الأول وبعد واحد وعشرين عاماً على نشر المقالة التي اقتطفنا منها منذ قليل، نبرةً مختلفةً تماماً عمّا وجدناه من قبل:

> **بل ويمكن أن نتساءل ما إذا كان يمكن لمعيار "قابلية النقض" هذا أن ينطبق حقّاً على العلوم الإنسانية. فالمكانة الإبستمولوجية لهذه العلوم ليست أبداً كتلك التي يمكن للعلوم الفيزيقية والطبيعية أنّ تدّعيها لنفسها. فهذه الأخيرة تتّصف بنوع من الانسجام أو التناغم لطالما فرض سلطانه في كلّ وقت بين أولئك الذين يمارسونها على مستوى يُعَدُّ ذا صلة بحالة البحث المعاصرة، في حين أن حال العلوم الإنسانية ليس كهذا الحال أبداً. فهنا لا نجد إلا القليل من النقاش، إن وجدنا، بخصوص شرعيّة هذه الفرضيات أو تلك. فالنقاش متركّز بدلاً من ذلك على اختيار مستوىً معين للمرجع الذي تحيل إليه هذه الفرضية، وليس مستوىً آخر قد يحبّذه الخصم.**
>
> **إنه لمن الاستثنائي بالنسبة للأنثروبولوجيين البنيويين أن يُقال لهم: "إنّ**

تأويلكم لهذه الظاهرة أو هذه المجموعة من الظواهر ليس بالتأويل الذي يحسب حساب الوقائع على أفضل وجه". وإنّما يُقال لهم بدلاً من ذلك "إنّ الطريقة التي تفككون بها الظواهر ليست بالطريقة التي تثير اهتمامنا؛ وإننا لنختار أن نفككها بطريقة أخرى". إنّ موضوع العلوم الإنسانية هو الإنسان، إلاّ أنّ الإنسان الذي يدرس نفسه وهو يمارس العلوم الإنسانية لابدّ أن يترك لأفضلياته وتحيّزاته أن تتدخّل في الطريقة التي يعرّف بها نفسه لنفسه. وما يثير في الإنسان ويلفت الانتباه لا يخضع لقرار علميّ بل ينتج وسيظل ينتج من خيار له ترتيبه الفلسفي في جوهر الأمر.

ولذا فإنّ علينا أن ندرك أنّ فرضيات العلوم الإنسانية لا يمكن نقضها، لا الآن ولا في أي حين آخر.

(الأنثروبولوجيا البنيوية، المجلد الثاني، 1973، ص ص ix-viii).

لقد تخلّى ليفي شتراوس عن الغاية العلمية التي وضعها لنفسه في البداية؛ وهو يسلّم بأنّ المشتغلين في العلوم الإنسانية متفقون على ذلك إلى حدّ بعيد. وهو بقوله هذا يلقي ضوءاً ساطعاً على الشروط والأوضاع الثقافية الفرنسية، التي لا تزال مختلفة كثيراً عن مثيلتها الأنجلو – أميركية. والحقيقة أنّ ليفي شتراوس قد تعرّض لعدد من الانتقادات اللاذعة وجّهها إليه أنثروبولوجيون إنجليز وأمريكيون لما رأوه لديه من قصور تجريبي وتأويل قائم على بنات الخيال. وبعض هذه الانتقادات موثّقة في مقالة كتبها نيفين دايسن – هدسن وقدّمها في مؤتمر عام 1966 وكان لها بعيد الأثر في إدخال ما بعد البنيوية إلى الولايات المتحدة (انظر ماكزي ودوناتو 1970).

وحتى اليوم، لا يزال هناك عدد وافر من علماء الاجتماع الغربيين الذين يعتبرون أنهم يمارسون علماً بالمعنى التقليديّ الكامل لهذه الكلمة، وأنّ عليهم أن يقتصروا على فرضيات قابلة للنقض وإثبات الزيف في ضوء المعطيات التجريبية. وثمّة نقد رصين لعمل كلود ليفي شتراوس، من وجهة النظر هذه، في كتاب مارفن هاريس الضخم "نشوء النظرية الأنثروبولوجية" (1968)، الذي تناول فيه تاريخ الأنثروبولوجيا. وهاريس هو واحد من أتباع ما يمكن أن ندعوه بالماديّة الثقافية، وهذه الأخيرة موقف نظري في الأنثروبولوجيا (وينبغي ألاّ تُخلط مع المادية

الـــثقافية لـــدى ناقد أدبيّ مثل ريموند وليامز)؛ حيث يتّفق هاريس مع الماركسيين التقـــليديين عـــلـى أنّ من الممكن تفسير كلّ منوعات الثقافات البشرية على أساس الضـــغوط الاقتصادية؛ إلا أنه يضيف إلى ذلك ضغط السكان والمتغيّرات البيئية، ويـــرفض الديالكـــتيك الماركسي. وهذا ما يوفّر لهاريس أساساً مادياً علمياً شاملاً وكاملاً لنقد المثالية التي تتّسم بها مقاربة ليفي شتراوس لموضوعه، واقتصار هذا الموضـــوع عـــلى الاهتمام بالتمثيلات الذهنية وحدها. وبالطبع، فإنّ هاريس ليس الناقد الوحيد الذي نحا هذا المنحى.

1-2-ليفي شتراوس والفونيم

يمكن لنا أن نلقي الضوء على موضوع الخلاف من خلال النظر إلى تعامل ليفـــي شـــتراوس مع مفهوم الفونيم والتمييز الأساسي الذي يجريه الألسنيون بين المســـتوى الصوتي أو الماديّ للغة ومستواها الفونيميّ أو النظامي. فكما سبق لنا القـــول، لقـــد سمع ليفي شتراوس بهذا لأول مرّة من جاكوبسون، الذي عُني بردّ الفونيمات إلى سمات مميّزة مادية وصلبة نسبياً. ومن الطبيعي أن يتوقّع المرء من أنثروبولوجي يقيس الأنثروبولوجيا على الألسنية ويعمل على أساس هذا القياس أن يبدي اهتماماً شديداً بالشروط المادية للحياة الاجتماعية وبالبيولوجيا؛ وخاصةً حين يـــزعم هـــذا الانـــثروبولوجي أنـــه معـــنيّ بكلّ من الماركسية والعلوم الطبيعية، وبالجيولوجيا على الأخصّ. بل إنّ المرء قد يتوقّع منه أيضاً أن يقدّم فكرةً ما عن المســـتويات "الـــ...... تيّة" و "الـــ.. يميّة" للمجتمع (أي عن المستويات المادية بإزاء المستويات ذات المعنى الاجتماعي)، قياساً بالصوتيات والفونيميات. وهذا ما قدّمه الألسني الأميركي كينيث بيك، حين حاول القيام بتعميم أنثروبولوجي للألسنية (اللغة في علاقتها بنظرية موحّدة في السلوك البشري، 1964). أما المصطلحان "...تيّة" و "..يميّة" فهما لمارفن هاريس.

غير أنّ ليفي شتراوس لم يسرْ، للأسف، في هذا الاتجاه. وما استوقفه هو مبدأ الفونيم؛ مبدأ التقابل المحض بين دواليل* لا حصر لها، وإمكانية تحليل هذه الدواليل المتقابلة إلى تقابلات ثنائية تشكّل أساساً لها وتكون خارج وعي الذات تماماً. وقد قام

* الدواليل (جمع دالول sign) وهو ماجرت العادة على ترجمته بعلامة أو إشارة. غير أنني أعتقد أنها ترجمة غير دقيقة على الرغم من شيوعها(م).

ليفي شتراوس لاحقاً بتطبيق هذا المبدأ على الأسطورة، مقترحاً تحليل الأساطير إلى وحـدات أساسية خالية من المعنى أطلق عليها اسم الأسطوريمات (انظر تقديم ليفي شتراوس لكتاب جاكوبسون الصوت والمعنى 1976). وسوف نصادف هذه اللاحقة (..يمـات) مـرّات كـثيرة. وهي تشير على الدوام إلى استعارة قائمة على الفونيم، وتحتاج على الدوام إلى تفحّص حذر محترس.

ونحـن لا نغالي في أهمية النقلة التي قام بها ليفي شتراوس؛ إلا أنها تستحق أن نذكـرها بوصـفها اللحظة التأسيسية في البنيوية الفرنسية (المثالية). فما يعتقد ليفـي شـتراوس أنه وجده، في الفونيم، هو أن هذا الأخير وحدة لا معنى لها بحدّ ذاتها. لكنها ما إن تدخل في علاقة مع وحدة أخرى من النوع ذاته حتى تشكّل بنىً ذات معـنى. وتقـوم هـذه البـنى في حقيقة الأمر على تقابلات ثنائية نجدها في اللاوعي البشريّ. وقد تبنّى لاكان في الخمسينيات موقفاً قريباً من هذا الموقف فيما يخصّ اللاوعي الفرويدي، على الرغم من اختلاف التفاصيل.

ومـن الواضـح تمامـاً أنّ كليهما كانا مخطئين، سواء في نظريتيهما أو في تأويـلهما للمصادر. فسوسور لم تكن لديه قناعة راسخة بتلك النظرية التي نسبت إليه؛ أما جاكوبسون فكان قد انتقدها صراحةً؛ وهي مستحيلة منطقياً على كلّ حال. والحـقّ أنّ هذا الخطأ الذي ارتُكب آنئذ راح يتكرر مرّة بعد أخرى على يد أُناس أقلّ أهمية. وهو خطأ لا نزال نجده في أدبيات الثمانينيات والتسعينيات.

1-3 البنى الأولية للقرابة

غالباً ما يعتبر الأنثروبولوجيون أنّ أنظمة القرابة هي المؤسسات الأساسية في تـلك المجتمعات التي يدرسونها. وكتاب ليفي شتراوس الأول، البنى الأولية للقرابة (1949)، كـان كتاباً في هذا الموضوع. والتبصر الذي يلفت الانتباه في هذا الكتاب هو أنّ المجتمع مبنيٌّ على تابو الزنا بالمحارم، أي على تحظير الجنس ضمن العائلة، مما يدفع الرجال لتبادل النساء، من عائلة إلى أخرى، بغية الزواج. وهذا ما يخلق بنيةً اجتماعية إجماليةً أكبر من العائلة النووية (المؤلّفة من أب وأم وأولادهما).

وتشـتمل هـذه المجتمعات على ثلاثة أشكال أساسية للتبادل، هي التي تجمع المجـتمع معـاً وتؤمّن تماسكه؛ الشكل الأول هو تبادل الهبات، الذي يناظر البنية الاقتصـادية فـي مجـتمع أشدّ تعقيداً؛ والثاني هو تبادل النساء، تبعاً لقواعد بالغة

الــتعقيد والتكلّف تخلق بنيةً قرابية؛ والثالث هو تبادل الرسائل الكلامية عبر اللغة، الذي يخلق معظم ثقافة المجتمع، التي هي في أعمال ليفي شتراوس اللاحقة عبارة عن بنية رمزية، أو نظام دواليل.

ويتمثّل مفعول القواعد التي تدفع الزواج لأن يكون من خارج العائلة النووية وضــمن مجموعــات مفروضة في أنّ البنية الأولية للقرابة ليست العائلة النووية المؤلّفــة مــن زوج، وزوجــة، وأولاد، بــل العائلة التي تضمّ الزوج، والزوجة، والأولاد، وأخــا الــزوجة (الخــال) أو شخصاً ذكراً موافقاً له من طرف المرأة، يمارس في الأصل سيطرته على هذه المرأة ويقوم بالتخلّي عنها. وتأخذ هذه البنية أشــكالاً متنوعة وتترافق مع مواقف متنوعة يتخذها عضو بنية قرابية تجاه عضو آخــر (وهي مواقف مستقلة عن الطابع الشخصيّ للأفراد المعنيين، ولا تتوقف إلا على موقعهم في بنية العائلة). وهكذا فإن الطفل الذكر في بعض المجتمعات يكون لــه أب شــديد، محترم، يصعب الدنوّ منه، في حين تربطه بخاله علاقة حميمية، ناكتة؛ بينما تكون الأمور معكوسة في مجتمعات أخرى.

ولقــد حــاول الأنثروبولوجيون تفسير قواعد القرابة ومواقفها هذه؛ ومن بين هــذه التفاسير ثمّة التفسير الاقتصادي، من النوع الذي يفضلّه ماركس وهاريس، حيث يُرى أنّ لهذه القواعد وظيفة اقتصادية جوهرية تمكّن المجتمعات التي تتبناها مــن الــبقاء. وهــو تفسير لا يرضي ليفي شتراوس بالطبع. والتفسير الآخر هو التفسير التاريخي الذي يرى أن وجود ظواهر معينة يعود إلى تطورها التاريخي. وهــو تفســير يصطدم بإشكاليات كثيرة، ويؤدي في بعض الأحيان إلى تاريخ قائم على التأمل، لدى تبنّيه من قبل الأنثروبولوجيا التي تُعنى أساساً بمجتمعات أميّة لا تعرف الكتابة ويصعب إزاحة النقاب عن تاريخها. أمّا التفسير البنيوي فيركّز على مــا يمكــن تفســيره بالانطلاق من العلاقات بين أجزاء البنية القائمة، دون تأمّل تاريخي. والقياس على الدراسة الألسنية التزامنية واضحٌ هنا.

والحقيقة أنه ليس من شأن اختصاصيّ في الأدب والألسنية أن يحكم على نجاح فرضــيات ليفي شتراوس في تفسير أنظمة القرابة، أو حتى أن يقدّر مدى منطقيتها. فهــذا واحــد مــن الميادين التقنية في الأنثروبولوجيا، لا يجرؤ على أن يطأه سوى الاختصاصــيين وحدهم. كما أنّ مصاعب التأويل هنا مخيفة. وقد نشب خلاف علنيّ بين ليفي شتراوس ومترجمه، الأنثروبولوجي المعروف روني نيدهام، حول ما يعنيه

كـتابه فعـلياً، وهو خلاف موثّق في تصدير ثانٍ لليفي شتراوس وفي تعليق مرتبك ومذهـول لـنيدهام على ترجمته. إلا أنّ شيئاً واحداً يظلّ واضحاً، من وجهة نظري كقواعديّ توليديّ على الأقل، وهو أنّ ليفي شتراوس لا يبدو مهتمّاً بالوقائع كما يراها المراقـبون مـن الخـارج بقدر ما هو مهتمّ بتمثيلات ذهنية معينة للواقع في عقول المساهمين فيه. وهو يحمل وجهة النظر الخاصة هذه إلى عمله الثاني الذي يتناول فيه مشـكلة الطوطمية (1962) القديمة في الأنثروبولوجيا، وكذلك إلى كتابه عن الفكر البرّيّ (1962)، الذي وُصِف بأنه توسيع لذلك العمل بحيث يطال مجالاً جديداً.

1-4- استقصاء البنى الذهنية:

إنّ الاهـتمام الأساسـي لكلّ من الطوطمية اليوم، والفكر البريّ هو الطريقة الـتي ينظّم بها العقل المعطيات. فالأنثروبولوجيون الأوائل كانوا قد أشاروا، مثلاً، إلى أنّ اتخـاذ حيوانـات طوطميـة لتمثيل مجموعات اجتماعية هو إحدى البقايا الـتاريخية من تلك الأيام التي كانت فيها هذه الجماعات تأكل ذلك الحيوان (الذي أصبح الآن مُحرّماً عليهم)؛ وذلك إلى جانب الكثير الكثير من التفسيرات الأخرى. أمّـا ليفي شتراوس فيعتبر مشكلة الطوطمية برمّتها، كما وُصِفَت إلى الآن، ضرباً مـن الوهـم والانخـداع. ويرى بدلاً من ذلك أن ننظر إلى نظام علاقات؛ نظام تقـابلات بيـن الحيوانات الطوطمية هو بمثابة طريقة لتنظيم العالم ثقافياً. فما يتمّ استقصـاؤه هـنا هـو طـريقة في التفكير بواسطة نظام من الأصناف، تجسّدها الحيوانـات الطوطمية. وهذه طريقة في المقاربة تبدي كثيراً من نقاط التشابه مع تـلك الطريقة التي يستخدمها علماء المعرفة المهتمين بالآثار التي تتركها الأنماط البدئية في التفكير.

والحقيقـة أنّ أعمـال ليفـي شـتراوس جميعاً تبدي هذا التوجّه إلى دراسة تمـثيلات لبنىً موجودة في العقل، شأنها في ذلك شأن أعمال القواعديّ التوليديّ. ولكـي ندفع هذا التشابه قدُماً إلى الأمام، نقول: إنّ كلود ليفي شتراوس كان يطمح دومـا إلى السير بهذا الأمر إلى حدّ يتمكّن عنده من إزاحة النقاب عن خصائص العقـل الكونية اللاواعية. وبخلاف ما قد يبدو لأولئك الذين لديهم ألفة بالأسلوبين المختـلفين تماماً لدى شومسكي وليفي شتراوس، فإنّ هذين المفكرين يبدوان، كل فـي فرعه وفي قارّته، منهمكين في البحث ذاته عن الكليّات الذهنية، على الرغم

من أن مسألة تأثُّر واحدهما بالآخر لم تُطرَح أبداً، وعلى الرغم من اعتقاد شومسكي بأن عمل ليفي شتراوس هو عمل فارغ.

بيد أن أحد الفروق الكبرى بين الاثنين هو الهوّة الواسعة التي تفصل بين التقاليد الفكرية التي بدأ كلٌ منهما العمل فيها. فقد اصطدم شومسكي في أميركا أوائل الخمسينيات بمدرسة سلوكيّة ظافرة – تشكّل أعمال عالم النفس السلوكي العظيم ب.ف. سكينر مثالاً لها – حاولت أن تردّ حتى اللغة البشرية إلى "سلوك كلاميّ" وأنكرت أية إمكانية لوضع الظواهر الذهنية موضع بحث علميّ. أمّا الفلسفة المسيطرة فكانت فلسفة تجريبية، وإن تكن أشدّ تكلّفاً من السلوكيّة؛ ولعل كوين، نصير راسل، أن يكون أهم فيلسوف للتجريبية الفجّة يمكن أن نصادفه؛ غير أنّ الفلسفة كانت أقلّ أهمية بالنسبة للألسنية من سلوكيّة معمّمة قامت باستقصاء كل شيء حتى الدلالات التي يبدو للألسنيين أنّ الانهماك فيها هو نشاط بعيد عن العلم ولا يرمي إلى شيء.

وبالمقابل، فقد اصطدم ليفي شتراوس بوجودية سارتر. وبالنسبة لهذه الفلسفة، لم يكن لوجهات النظر العلمية والموضوعية عن الإنسان أية أهمية على الإطلاق؛ فهي تهمّ "علم الحشرات". أما الوعي –أو "الوجود لذاته"– فهو نوع من العدم أو الافتقار إلى الكينونة الذي يخلق على الرغم من ذلك عالماً من الأشياء أو الموضوعات انطلاقاً من ركام غير متمايز من الوجود في ذاته. وإذا ما كان هذا الوعي مرتبطاً بالعالم وبماضيه الخاص بالضرورة، إلا أنه يظلّ حرّاً في اتخاذ خياراته الراهنة. أمّا إنكار ذلك فليس سوى ضرب من الإيمان الفاسد. فالإنسان في المذهب الإنسانويّ الوجودي يجعل من نفسه ماهو عليه ويجعل نفسه جديداً في كل لحظة، وذلك في حرّية لا تقيّدها أغلال البنية الاجتماعية، أو الظروف المادية، أو البواعث اللاواعية أو بيولوجيا الشخص. وهذه هي الفلسفة التي حاول سارتر لاحقاً أن يوفّق بينها وبين الماركسية.

ربما كان هذه العرض جائراً. فهو يظلم حذق سارتر ودقّته؛ كما أنّ من الخطأ بلا شكّ أن نطابق فكر سارتر مع الفلسفة الفرنسية ككلّ. غير أنّه من الخطأ القول إنّ الفلسفة الفرنسية قد نظرت نظرةً متغطرسة وفوقية في علاقتها بعلوم الإنسان التجريبية وغالباً ما حاولت أن تخنقها آن ولادتها. وهو أمر موثّق بإسهاب لدى واحد من بين قلّة من علماء الاجتماع الفرنكوفونيين الذين تضاهى منزلتهم

الدولية منزلة ليفي شتراوس، ألا وهو جان بياجيه، في كتابه تبصّرات الفلسفة وأوهامها (1965). وهذا الكتاب سجل معركة خاضها بياجيه طوال حياته للاعتراف بشرعيّة الاستقصاءات التجريبية التي تناولت تطور المقولات المنطقية في عقل الطفل، في مواجهة مؤسسة تعتبر أي استقصاء من هذا النوع مجرد دليل على خطأ فلسفيّ واضح تماماً. وتجربة بياجيه تسير في خطٍ موازٍ لتجربة ليفي شتراوس؛ إلا أن بياجيه لم يتخلّ عن دعاويه التجريبية.

1-5 فلسفة جديدة عن الإنسان:

ربما كان من المحتوم أن يتمّ تأويل الأنثروبولوجيا البنيوية بوصفها فلسفةً بديلة عن الإنسان. ولعلّ من الأصحّ القول إنه كان ثمّة خيار بين أن تصبح الأنثروبولوجيا البنيوية فلسفةً جديدةً عن الإنسان، أو أن يتمّ بناء فلسفة جديدة عن الإنسان تعمل على تكييف هذه الأنثروبولوجيا واحتوائها؛ ذلك أن فلسفة سارتر أو غيرها من الفلسفات المنضوية في إطار التقاليد الظاهراتية والوجودية لم يكن بوسعها أن تقوم بذلك. ولقد عمل ضغط المعركة الفلسفية على تغيير طبيعة تصوّر ليفي شتراوس للأنثروبولوجيا، الأمر الذي يشير إليه المقتطف الذي أوردناه من قبل من الأنثروبولوجيا البنيوية، المجلد الثاني (1976). فحين تقتصر على طرح الأسئلة الفلسفية وحدها، تكون مدفوعاً بقوة لأن تصبح فيلسوفاً، لدرجة أنه كان على ليفي شتراوس في بعض الأحيان أن يذكّر جمهوره بأنه معنيّ بالمعطيات الإثنوغرافية أساساً وبأنه قام ذات مرة ببعض العمل الميداني. وبالطبع، فإنّ الفلسفة قد كانت المبحث الذي انطلق منه ليفي شتراوس في الأصل.

والسؤال الذي يطرح نفسه هو ما الذي يمكن للبنيوية أن تقدّمه بوصفها موقفاً فلسفياً؟ إنه تلك النظرة التي ترى المجتمع محدّداً بمجموعة من التمثيلات الذهنية اللاواعية التي يتقاسمها أفراده. وهذا يعني في جانبٍ هام من جوانبه أن لنظام التمثيلات الذهنية أولوية منطقية على كل من المجتمع والأفراد. فالذوات الفردية متشكّلة من إدراج الفرد في مثل هذا النظام؛ والمجتمع متشكّل من خلال الطريقة التي يدير بها مثل هذه النظام الذهني السلوك الاجتماعي الذي لولا ذلك لكان بلا معنى. فليس ثمة عالم اجتماعي موضوعي خارج تمثيلاته الذهنية؛ وليس ثمة ذات حرّة إلا وهي مُشكّلة من خلال هذه التمثيلات. وما هذه في جوهرها

ســوى مــثالية كانطيــة جديدة. وقد شكّلت أيضاً نقطة الانطلاق في تفكير لاكان، وألتوسر، وفوكو.

1-6- أسطورة عن الأسطورة:

لقــد كرّس ليفي شتراوس كثيراً من أعماله اللاحقة لتحليل الأسطورة؛ حيث نجــد تأثير النموذج الألسني لا يزال حاضراً وعميقاً، إلا أنّ ليفي شتراوس يعمل هنا مستخدماً ضروباً من القياس والمماثلة مهلهلة ورخوة إلى حدّ بعيد. فهو ينظر إلى الأســاطير المختــلفة، التي تحكيها شعوب مختلفة في القارّة الواحدة، بوصفها جــزءاً من اللسان الواحد، ودليلاً على أصناف أو مقولات كونية. وبمعنىً ما فإنّ هــذه الرؤية مهلهلة ورخوة شأن عمليات السبر التي قام بها يونغ للوعي الجمعيّ، وإن تكــن أقــلّ مقــروئية منها. ووصف ليفي شتراوس عمله بأنه أسطورة عن الأسطورة يبدو صائباً إلى حدٍّ بعيد.

وعلى الرغم من ضخامة واتّساع أعمال ليفي شتراوس في ميدان الأسطورة، إلا أنّهــا تتّــبع بصورة أساسية مبادئ التحليل التي وردت في مقالته المكتوبة عام 1955 "الدراســة البنيوية للأسطورة". فقد اهتمّ ليفي شتراوس طوال حياته بالأدب والأساطير. وتعاون مع جاكوبسون في تحليل بنيويّ للأدب، وأشهر مثال على ذلك هو تحليلهما قصيدة بودلير "القطط"، حيث يبدو جاكوبسون شريكاً مسيطراً، ذلك أنّ التقــنية التحليلية المستخدمة شديدة الشبه بتقنيته الخاصة التي استخدمها في تقطيع أوصــال سونيتة لشكسبير ليكشف ما فيها من تقابلات قواعدية وصوتية فضلاً عن دلالتها المفترضة.

أمّــا تقــنية ليفي شتراوس الخاصة وشُغل يده فيظهران في تحليله لأسطورة أوديب؛ هذا العمل الذي ينتمي إلى أعماله الأولى، لكنه يبدي نقاط القوة والضعف فــي مقاربته عموماً. فهو يقوم بتقطيع الأسطورة إلى أحداث (إبّيسودات) ويرتّبها فــي شــبكة ذات بعديــن، ليســتخرج التقابلات الهامة ذات الدلالة التي يفترض بالأســطورة أن تــدور حولها. فأسطورة أوديب من دون هذه الشبكة تجري على النحو التالي:

قدمــوس يــبحث عن أخته أوروبا التي اختطفها زيوس. قدموس يقتل التــنين. السبارتوي، المولودون من أسنان التنّين يبيدون بعضهم بعضاً.

لابداكــوس، والــد لايوس، أعرج (؟). أدويب يقتل أباه لايوس. لايوس يعــني أعســر (؟). أوديــب يقضــي على الهولة. أوديب يعني ذا القدم المــتوّرمة(؟). أوديــب يــتزوج أمّــه جوكاست. إيتيوكليس يقتل أخاه بولينيس. أنتيجون تدفن أخاها بولينيس. منتهكةً بذلك أحد المحرّمات.

إنّ هــذا التقسيم إلى أحداث هو تقسيم اعتباطيّ إلى حدّ بعيد، ويستثني كثيراً من الأحداث الأخرى الواردة في المصادر الأصلية ممّا يراه القرّاء مهماً. ومن ثمّ فإنّ ليفي شتراوس يضع هذه الأحداث في أعمدة أربعة، تبعاً للمعايير التالية:

الإفــراط فــي تقديــر صلات القرابة: (قدموس يبحث عن أوروبا؛ أوديب يــتزوج جوكاست؛ أنتيجون تدفن بولينيس)؛ الحطّ من قَدر صلات القرابة: (السبارتوي يبيدون بعضهم بعضاً؛ أوديب يقتل أباه؛ إيتيوكليس يقتل أخاه)؛ قتل الوحوش: (قدموس يقتل التنين؛ أوديب يقتل الهولة)؛ صعوبة الوقوف بانتصاب: (لابداكوس أعرج؛ لايوس أعسر؛ أوديب ذو قدم متورّمة).

وهذه المعايير أيضاً اعتباطيّة إلى حدٍّ بعيد.

وبعــد ذلــك يقوم ليفي شتراوس بتأويل فئتيه الأخيرتين -قتل الوحوش وعدم القــدرة على الوقوف بانتصاب – فيرى أنهما تعنيان على التوالي نفي التولّد الذاتي للإنســان واســتمرار التولّد الذاتي للإنسان. وهكذا يصبح للأسطورة معنىً علائقي؛ "فالإفــراط في تقدير صلات الرحم يكــن من التفريط أو الاستهانة في تقديرها على نحــو مــا يكون الجهد المبذول في سبيل التخلّي عن عقيدة التولّد الذاتي من استحالة تحقيق هذا التخلّي". وتعبّر هذه الأسطورة، كما يقول ليفي شتراوس، "عن الاستحالة التي يقع فيها مجتمع ينادي بتولّد الإنسان ذاتياً... حين يريد الانتقال من هذه النظرية إلى الاعتراف بأنّ كلاً منا قد وُلدَ في حقيقة الأمر من اقتران رجل بامرأة".

ولابــدّ من القول إنني لست أصدّق كلمة واحدة من هذه القصة الطويلة. وما لســت أصــدّقه عــلى وجه الخصوص هو أن يكون هذا المنهج منهجاً علمياً في الاستقصاء. فالأمور أو النقاط التي يمكن للباحث أن يتخذ بشأنها قرارات اعتباطية تتعلق بمحتوى الأسطورة أو تصنيف وحداتها، بحيث تثبت النتائج ما يريده لها أن تثبته كائناً ما كان، هي أمورٌ ونقاطٌ كثيرة جداً. كما يمكن للباحث أن يطبخ الكتب بقــدر ما يريد. والحقيقة أنّ ما كتبه ليفي شتراوس عن الأسطورة ربما كان شيئاً

مطبوخاً من هذا القبيل.

1-7- البنية والدالول واللعب في خطاب العلوم الإنسانية:

لابدّ لـردّة فعلي هنا من أن تصدم المنظّر الأدبيّ الحديث -وربما القارئ أيضاً- لشدّة فجاجتها. فالدافع المناهض للمنهج العلمي، الذي نجده لدى ليفي شتراوس، قد تطور إلى حدّ بات فيه النقّاد الموغلون في ذلك يتكلمون لغة أخرى تماماً. وقد جاء التحول الحاسم في عام 1967، مع مقالة ديريدا "البنية والدالول واللعب في خطاب العلوم الإنسانية"، التي ألقاها في المؤتمر ذاته الذي ألقى فيه نيفين دايسن -هدسن نقده التجريبيّ الذي أشرنا إليه من قبل، إلاّ أنّ هاتين المقالتين تنتميان إلى عالمين فكريين مختلفين. فدايسن -هدسن يعتبر أنّ ليفي شتراوس ليس تجريبياً بما فيه الكفاية ويرى أنّ النكهة التخييلية، والأدبية، والفلسفية التي تنبعث من المداخل والمقدّمات التي يكتبها لأعمال شتراوس أشخاصٌ أمّيون في الأنثروبولوجيا مثل جورج شتاينر وسوزان سونتاج هي نكهة مريبة تثير الشكوك، كما يرى الرأي ذاته في السلالة الفلسفية الطويلة التي يدّعيها شتراوس نفسه.

أمّا ديريدا فيرى أنّ ليفي شتراوس عالقٌ في مشكلة هي مشكلة فلسفية في جوهرها، إلا أنّه، بمعنى ما، ليس فيلسوفاً بما يكفي لأن يحلّها. فالإثنولوجيا (والأنثروبولوجيا) علم أوروبيّ يستخدم مفاهيم أوروبية تقليدية (بما في ذلك، بالطبع، كلّ المفاهيم التي يستخدمها دايسن - هدسن وجميع الأنثروبولوجيين التجريبيين). ولأن هذا العلم يدرس مجتميعات غير أوروبية، فإنّ عليه أن يقدّم نقداً لكلّ مقولات المركزية الإثنية، بما في ذلك مفاهيم العلميّة التي قام عليها هذا العلم ذاته. وإلاّ فإنّ هذا العلم سوف يقوّض علميّته الخاصة حتى لو كان بين يديّ ممارس بارعٍ ورفيع مثل ليفي شتراوس (فما بالك لو كان بين يديّ تلك التجريبية الفجّة التي يمثّلها دايسن - هدسن).

ومن هنا فإن ليفي شتراوس محقٌ في محاكمته التقابل الميتافيزيقي التقليدي بين المحسوس والمفهوم وفي تعاليه عليه، هذا التقابل الذي أربكَ العلومَ الإنسانية بأسئلة تتعلق بما إذا كانت هذه العلوم تدرس أشياءً مادية، وسلوكاً فيزيقيا، الخ، أم أنها تدرس المعنى؟ إلا أنّ ليفي شتراوس يجري هذه المحاكمة ويتعالى هذا التعالي عن طريق وضع نفسه، منذ البداية على مستوى الدالول، في حين أن مفهوم

الدالـــول ذاتـــه، بوصـــفه اقـــتراناً لدالّ ومدلول، مشروط بالتقابل بين المحسوس والمفهوم، ويتعذّر فهمه من غير هذا التقابل. وهكذا فإن الإثنولوجيا، بوصفها نقداً للـــتفكير الغـــربيّ، لا تستطيع أن تقوم بوظيفتها إلا عبر مفهوم أساسي من مفاهيم الميتافيزيقا الغربية.

وبالمـــثل، فـــإن ليفي شتراوس يميّز تمييزه الشهير بين نمطين من التفكير. أولهمـــا هو الذي تُصاغ فيه مفاهيم جديدة بغية تفسير العالم، على النحو الذي يقوم فيـــه مهندس بصنع آلة من أجزاء جديدة، حسنة التصميم، (ويُفهَم ضمناً من ليفي شـــتراوس أن هذا التفكير هو تفكير المنظّر الحديث). أما الثاني فهو الذي تستخدم فيـــه تصـــنيفات مُعَدّة مسبقاً، كتلك التي تفرّق بين نوع حيواني وآخر، لأغراض معرفية مختلفة تماماً كالتصنيف الاجتماعي للبشر، كما هو الحال فيما جرت العادة قـــبل ليفـــي شـــتراوس على تسميته بالطوطمية، (ويُفهم أنّ هذا التفكير هو تفكير المجـــتمعات البدائية التي تفكّر بمصطلحات وحدود أسطورية). ويشبه هذه المنهج الفكـــري عمـــل المُحَرتِق (Bricoleur) الذي يصنع أشياءه مما تيسرّ له من قطع قديمة تبقّت عن عمل آخر. غير أن ديريدا يشير إلى أن جميع مفاهيمنا متبقيّة عن عمـــل آخر. وأننا نبدأ جميعاً بمفاهيم جاهزة، أُنتجت في الأصل لأغراض أخرى، ونعدّلهـــا لتوافق ما نفعله الآن. فليس هناك إذاً نوع خاص وبدائي من التفكير شبيه بالحرتقة (bricolage)، إنّما كلّ تفكير هو حرتقة.

وديـــريدا فـــي غايـــة السرور لأن الأمر كذلك. وما يروقه في الحرتقة ليس علميـــتها، بـــل قوتها الأسطورية –الشعرية. وما يروقه في معالجة ليفي شتراوس لأســـطورة من أساطير شعب البورورو، في عمل له متأخر ويحمل عنواناً ملائماً تمامـــاً، "الـــنيئ والمطبوخ"، هو غياب أية أسطورة مرجعية ذات امتياز، وإمكانية مباشـــرة التحـــليل مـــن أيّ مكان، نظراً لغياب أي "مركز"، أو مبدأ مؤسّس يؤخذ كمســـلّمة أو بداهة. إلاّ أنّ ذلك يقتضي أن تضرب صفحاً عن الخطاب العلميّ أو الفلســـفيّ؛ فالخطـــاب البـــنيوي في الأساطير هو خطاب أسطوري الشكل، إنتاج أسطورة عن الأسطورة.

ســـتكون لـــنا عودة لاحقاً إلى هذه المناهضة الميتافيزيقية للميتافيزيقا والتي تشـــكّل أســـاس موقـــف ديريدا. أمّا الآن فيهمنّي تأثيرها. فما إن أصبحت صيغة الـــتأويل المناهضـــة للعلم هذه ذات نفوذ في بعض الأنحاء، خاصةً الأدبية، حتى

اختفت تماماً طروحات ليفي شتراوس الأصلية. ومن الأمثلة على ذلك هذا التعليق في عام 1982 على معالجة ليفي شتراوس أسطورة أوديب:

غير أنّ هذا الإزاحة وهذا البحث عن محتوى كامن، أو عن "بنية عميقة"، لا يمكنهما أن يفترضا مسبقاً وجود معنى جوهري إلا بقدر ما يمكنهما أن يفترضا وجود معنى حرفيّ. وإذا ما كان ليفي شتراوس قد اكتشف أن أسطورة أوديب تعبّر في النهاية عن التقابل بين التولّد الذاتي والتكاثر ثنائي الجنس، فإنّ ذلك لا يعني أنّ من الممكن اختزال الأسطورة إلى هذه الدلالة المحددة. فقيمة التحليل تكمن بالدرجة الأولى في تفكيك علاقات النصّ السيميائية على جميع المستويات، تماماً كما تكمن أهمية التقابل بين التولّد الذاتي والتكاثر ثنائي الجنس في الدور الذي يلعبه هذا التقابل في نظام الشيفرات الثقافية أو السنن الثقافية بأكملها -الاتصالية، والقانونية، والاقتصادية - حيث يصبح مجرد دالّ آخر.

(الوين باوم: سبانوس وآخرون 1982، ص91).

ربّ قائل يقول إنّ باوم، كاتب هذا المقطع، ليس تفكيكياً "جامحاً" بأيّ حال من الأحوال، وهو يزعم أنه "يشارك في السعي وراء شعريّة بنيوية، أو نظرية سيميائية بوجه عام". ولكن لاحظوا كم هي مهلهلة واستعارية هذه النظرية التي يسعى وراءها. فهو يستعير مصطلح "البنية العميقة" من القواعد التوليدية 1965، التي تستخدمه كمصطلح تقني، إلا أنّه يضعه بين أقواس ليشير أنه لا يستخدمه بمعناه التقنيّ. وما يقلقه أساساً ليس تفسير الأشياء، بل تفادي أن يكون اختزالياً إزاءها. وفي سياق خطابٍ كهذا سوف يبدو عتيقاً ومن غير اللائق أن نطالب بأنّ نظريةً في علمٍ من علوم المجتمع ينبغي أن تقوم على أسس تجريبية، وأن تكون لديها القدرة الكافية على التفسير، وأن تكون اختزاليةً؛ بمعنى أن تكون أبسط من الوقائع التي تزعم تفسيرها؛ وسيبدو سوقياً أن نطالب بألاّ نسمّي شيئاً "اكتشافاً" إلا إذا كنا نعتقد بأنه حقيقي.

1-8-الأنثروبولوجيا والقواعد التوليدية:

إذاً، لقد حجبت عنّا الافتراضات والمزاعم الحديثة كلاً من الطابع الحقيقي للعمل الذي جرى في الأربعينيات والخمسينيات والإمكانيات الحقيقية التي ينطوي

عـــليها. فقد كان هذا العمل علمياً إلى حدّ بعيد في طابعه وفي غاياته، على الرغم مـــن الطـــبيعة الإنســـانوية التقليدية لكثير من مادته. وكان النجاح بالنسبة له يقوم بالدرجة الأولى على تقديم توصيفات بنيوية نظامية لعلاقات القرابة، والأسطورة، والفولكلور، والشعر، الخ. أمّا على مستوى أعلى، فكان النجاح يقوم على اكتشاف مجموعة من المقولات الكونيّة في اشتغال العقل البشري، وهذا ضربٌ من كانطية بيولوجيـــة أكـــثر منه كانطية فلسفية. (وقد قبل ليفي شتراوس توصيف موقفه بأنه "كانطية دون ذات متعالية").

وثمـــة تمـــاثل دقيق هنا مع قواعد شومسكي التوليدية، التي بدأ تطورها بعد أكـــثر من عشر سنوات على أنثروبولوجيا ليفي شتراوس. وها نحن من جديد أمام وقفـــة علمية واعية لذاتها حقاً؛ ولا تمكن مقارنة تفحّصها لعلميتها بما يقوم به أي عـــلم اجـــتماعي آخـــر عـــلى هذا الصعيد. كما أننا أمام ازدهار هائل للتوصيف الألسنيّ، على نحوٍ أنجح بكثير من كلّ ما قدّمته الأنثروبولوجيا، الأمر الذي يعود مـــن جهة أولى إلى ما قام به شومسكي من اكتشافات تقنية تتعلّق بالبنى الرياضية الـــتي تبديها اللغة، كما يعود من جهة أخرى إلى حقيقة أنّ وصف اللغة أبسط من وصـــف المجـــتمعات. وهـــا نحـــن من جديد أمام سعيٍ وراء كليّاتٍ ألسنية هي خصـــائص لـــلعقل البشـــري؛ حيـــث يمكـــن القول هذه المرّة إن بعضاً من هذه الخصـــائص قد أضحى معروفاً؛ كحقيقة أنّ اللغات لا يمكن أن تنبني على نموذج بسيط من "التسلسل والاختيار" (قواعد الحالة المتناهية).

أمّـــا مـــا يميّـــز القواعـــد التوليدية عن الأنثروبولوجيا البنيوية فهو علاقتها بالتجريـــبي، فكـــلّ مـــن هذين الفرعين كان قد رفض الفكرة التجريبية القائلة بأنّ موضـــوع الـــبحث فـــي العـــلوم الاجتماعية هو السلوك الفعليّ، واعتبر أنّ هذا الموضوع هو التمثيلات الذهنية. وهذا ما عرّضهما كليهما إلى هجوم عنيف شنّته المـــدارس التجريبية القديمة. غير أنّ القواعد التوليدية أثبتت أنها أقدر بما لا يقاس عـــلى تقديـــم توصيفات للواقع التجريبي شاملة وقابلة للاختبار. وعدد القواعديين الـــتوليديين الذين قاموا بما يكافئ العمل الميداني الواسع (كوصف اللغات المختلفة وصـــفاً مفصّـــلاً، عـــلى ســـبيل المثال) هو أكبر بكثير من عدد الأنثروبولوجيين البـــنيويين الذيـــن تصدّوا للعمل الميداني. والأنثروبولوجيا البنيوية، على هَدْيِ من زعيمها، لم تتجه صوب شرط الألسنية العلمية، بل بقيت أو عادت من جديد موقفاً

فلسفياً. ولذا فقد كانت عرضةً لانتقادات ديريدا الفلسفية المحضة، بخلاف القواعد التوليدية.

والحقيقة أنه كان ينبغي أن أقول إن انتقادات ديريدا تنطبق على القواعد التوليدية كما تنطبق على الألسنية البنيوية، بل وتنطبق كما يبدو لي على كل بحث عقلاني في الوقائع. إلا أنّ قوة النقد الفلسفي المحض لعلم من العلوم تختلف تماماً تبعاً لما إذا كان لدى هذا العلم نتائج واسعة يقدّمها أم لا.

والسؤال المطروح هو إلى أين يؤدّي علم يعمل بمثل هذا التوجّه المعرفيّ؟ ليس مدهشاً أن نجد مثل هذا العلم مترافقاً مع ثلاثة أنماط مزدهرة من البحث العلمي الحديث، هي الدراسات المعرفيّة في علم النفس، والأبحاث الفيزيولوجية العصبية، والمحاكاة الحاسوبية للسلوك البشري في أبحاث الذكاء الاصطناعي. (نظريات شومسكي الباكرة عن اللغة هي أجزاء أساسية من النصوص العلمية الحاسوبية). ويبدو لي أن مثل هذا البحث هو من بين أشدّ الأبحاث أهمية في العالم كلّه اليوم؛ وما يثير حيرتي هو انصراف منظّري الأدب عن أيّ اهتمام به في العادة. (هل هناك أيّ منظّر أدبيّ اهتمّ بعلم النفس الخشن منذ أيام إ.أ.ريتشاردز؟) واعتقادي، على أي حال، أنّ العلوم المعرفيّة هي الوريث الحقيقي لأهداف البنيوية الأولى.

غير أنّ السيميائيين المحدثين غالباً ما تقلقهم مثل هذه الأهداف التي يرونها أهدافاً وضعيّةً ساذجة أو رجعية سياسياً وربما متنكّرة للحرية الإنسانية؛ وتراهم يقدّمون أسباباً لاعتقادهم بأن من المستحيل تحقيقها تتّصف بأنها أسباب ميتافيزيقية وغير مقنعة على الإطلاق. ولقد أضحت أعمال ديريدا كتاب هذه المدرسة المقدّس. غير أنّه ما من مجال لإنكار أن البنيويين الأوائل قد أرادوا أن يأتوا إلى العلوم الإنسانية بمنهج علمي صلب واعتقدوا أن لديهم نموذجاً مناسباً لهذا المنهج هو النموذج الذي قدّمته الألسنية البنيوية.

ومقالات ليفي شتراوس الباكرة حاسمة تماماً بهذا الشأن. إلا أن مقالاته اللاحقة تمثّل نقلة حاسمةً أيضاً بعيداً عن هذه المقاربة العلمية الصارمة باتجاه ما أصبح في النهاية ضرباً من المقاربة الأسطورية، كما يعترف هو نفسه. وربما كان من العسير أن نحدد ما إذا كان الخلاف مع سارتر- بعدائه الشديد لمقاربة الإنسان مقاربةً أنثروبولوجية موضوعية- هو الذي أدّى إلى إعادة طبع المشروع بأكمله

بالطابع الفلسفي؛ أو ما إذا كان عمل ليفي شتراوس الباكر في القرابة لم يصمد أمام التجريب فكان لابدّ من إعادة تأويله تأويلاً مثالياً بمفعول ارتجاعيّ؛ أو ما إذا كانت هناك قوى عميقة الجذور في الثقافة الفرنسية، أو ربما في الموقع الاجتماعي المهمّش للمثقفين الأدبيين في أي بلد حديث، هي التي تعادي الدراسات التجريبية التي تدور حول الإنسان.

فبصرف النظر عن السبب، كانت النتيجة أنّ البنيوية، في هذه المرحلة الثالثة التي شهدت محاولات طموحة لتنظيم جميع حقول البحث تبعاً لمبادئ مستمدة في جوهرها من الألسنية، قد انقلبت وتحولت من استراتيجية للبحث في العلوم الاجتماعية إلى موقف فلسفي مناهض للإنسانوية عموماً وللوجودية السارترية على وجه الخصوص، موقف قاصر، ومستهتر، بل مترفّع وازدرائي، في تعامله مع التجريبيّ. ولهذا الغرض بالذات فإنّ دو سوسور، الذي ينظر إليه الآن على أنه السلف الوحيد للألسنية البنيوية (ربما لأنه كتب بالفرنسية)، قد خضع لنوع من إعادة التأويل جعلت منه فيلسوفاً، معنياً أساساً بطبيعة التجربة الذاتية، أو حتى بمكانة العقل اللاواعي. وهو دور كان كفيلاً بأن يثير دهشته واستغرابه إلى أبعد حدّ، كما يحتاج إلى مقطع آخر كي نصفه.

2-البنيوية الرفيعة: نظرية الذات وسوسور الجديد المُحَسّن

2-1-المواجهة مع الفلسفة:

كانت المغامرة الكبرى التي خاضتها البنيوية في فرنسا هي مواجهتها مع الفلسفة الفرنسية، التي أعني بها بصورة أساسية الفلسفة الظاهراتية والوجودية إضافةً إلى جانب هيغليّ يتحدّر من المحاضرات التي ألقاها كوجيف قبل الحرب وطبعات فلسفية متكلّفة من كلّ من ماركس وفرويد. ولست أريد هنا أن أضفي طابعاً ملحمياً، أو تاريخياً عالمياً، على هذه المعركة الفكرية. فالقول إنّ الفلسفة الفرنسية في أواخر الخمسينيات قد أنجبت بنيوية رولان بارت هو بلا ريب كالقول إنّ السفوح قد تمخضت فأنجبت فأراً. ذلك أنّ الجبلين الراسيين في خلفية هذا القياس أو التشبيه هما هوسرل وهيدغر. وهما يبدوان لي فيلسوفين عظيمين أصيلين، أفلحا في طرح أسئلة جوهرية حول طبيعة المعرفة والوجود على

التوالي، وبالتالي حول طبيعة الفلسفة ذاتها. وليس استخفافاً بسارتر أو حتى بميرلوبونتي أن نقول إن عملهما، على الرغم من أهميته وأصالته، لم يتعدَّ توطين فلسفة الوجود وعلم الظاهرات في البيئة الفرنسية وفي إهابٍ فرنسي.

ولقد بدت البنيوية لهذه الطبعة الوطنية من الوجودية وعلم الظاهرات بمثابة منافس محليّ. وبقدر ما يتعلق الأمر بالنظرية الأدبية، فإنّ رولان بارت هو البنيوي والسيميولوجي الفرنسي الأكثر شهرة. أمّا حين يتعلقَ الأمر أساساً بمثالٍ للحوار بين الفلسفة والبنيوية، فربما يكون على المرء ألا يختار بارت كممثّل لهذه الأخيرة. وقد يكون من الأفضل أن نختار ليفي شتراوس، الذي أهدى كتابه "الفكر البرّي لميرلوبونتي، وضمّنه فصلاً ختامياً كرّسه لفلسفة سارتر. كما يمكن أن نختار لاكان، الذي تأثر تأثراً عميقاً بهيغل وهيدغر وتأثراً طفيفاً بليفي شتراوس، وقدّم طبعة بنيوية مزعومة من اللاوعي الفرويدي وضعها في وجه تنكرِ سارتر للوعي ورفضه له. أو قد يكونِ الخيار هو لوي ألتوسر، الذي قدّم "ماركسية بنيوية" هي، من بين أشياء أخرى، ثقل يقابل تنويع سارتر الوجوديّ على الماركسية.

أمّا بارت، كما أرى، فليس من هذه العصبة. فهو كمنظّر، ربما كان الأقلّ اهتماماً بالفلسفة بين البنيويين الكبار. ومن بين عمليه التظريين الرئيسين، "مبادئ السيميولوجيا" و"س/زد"، نجد أنّ الأول، الذي كان له الأثر الكبير بين السيميائيين، لم يكن من الناحية الفلسفية أكثر من تكييف باهتٍ لسوسور، في حين كان "س/زد"، في العديد من النواحي، وكما سأحاول أن أبيّن، أقرب إلى عمل أدبيّ حداثيّ منه إلى الفلسفة أو العلم. كما أنّ تعامل بارت مع النظرية هو إلى حدّ كبير تعامل ناقد أدبيّ يتوق إلى نيل الاحترام الأكاديميّ. لقد كانت هذه هي اهتماماته الأساسية في وقت من الأوقات، غير أنّ من الخطأ أن نرى أنها منجزاتها الكبرى.

بيد أنّ البيئة الثقافية الفرنسية في أواخر الخمسينيات وفي الستينيات، كانت تفرض حتى على عمل رجل مثل بارت أن يقدّم إطاراً فلسفياً يُظهر ما كان من الواجب الارتكاس ضدّه وإظهار ردّة الفعل عليه. وبارت لم يكن أبداً غير مبالٍ (كعادة النقّاد الإنجليز) بالأزياء الفلسفية في أيامه، أو بما كان الاختصاصيون في الأنثروبولوجيا، أو التحليل النفسي، أو الفلسفة الماركسية يفعلونه بها. فقد ألقى ليفي شتراوس، ولاكان، وألتوسر ظلالاً متعددة الألوان على السيميولوجيا والنظرية الأدبية بتقديمهم نظريات في الثقافة، والذات، والأيديولوجيا. وفي هذه البيئة الفكرية

بالذات كان أن أمُسكَ بسوسور وأعيدت قراءته، لا كألسنيّ علميّ، بل كفيلسوف سيميولوجيّ لديه ما يقوله عن الذات بل وعن اللاوعي.

وما أقصده بـ "الفلسفة الفرنسية" هو شيء أوسع من أعمال ميرلوبونتي وسارتر، وإن كان يشمل هذه الأعمال. ولعلّ محاضرات ألكسندر كوجيف التي كرّسها في الثلاثينيات لكتاب هيغل "علم ظاهرات الروح" وتركت أثراً منقطع النظير هي التي أذنت بمبادئ هذا التقليد على نحوٍ شديد الوضوح. وإليكم هذا المقطع من ترجمة الفصل الرابع في كتاب هيغل والتعليق عليه، وهو فصل يدور حول جدلية السيد والعبد:

> **الإنسان وعي للذات. فهو واعٍ لذاته، واعٍ لواقعه الإنساني وكرامته الإنسانية؛ وهو بهذا يختلف اختلافاً جوهرياً عن الحيوان، الذي لا يمضي إلى أبعد من مستوى عاطفة الذات البسيطة. ويصبح الإنسان واعياً لذاته في اللحظة التي يقول فيها -للمرة الأولى- "أنا".**

وما يؤدي إلى ذلك ليس مجرّد المعرفة المنفعلة أو السلبية، معرفةُ ذات محضٍ تواجه موضوعاً ما. فهذه لا تؤدّي إلى وعي الذات؛ ولا يمكن أن تؤدي إلاّ إلى ترك الذات سابحةً خارج نفسها، لا تعرف سوى الموضوع. ما يؤدّي إلى وعي الذات هو نوع من الرغبة الإنسانية التي تستردّ الذات إلى نفسها وتدعوها إليها (ولو اقتصرت هذه الرغبة على الرغبة بالأكل).

> **الرغبةَ هي ما يحوّل الوجود، المتكشّف لذاته بذاته في معرفةٍ حقّة، إلى "موضوع" متكشّف لـ "ذات" بذاتٍ تختلف عن الموضوع وتقف قبالته". إنّ الإنسان ليتشكّل ويتكشّف -لنفسه وللآخرين- في رغبته وبرغبته - والأصحّ القول، بوصفه رغبته - على أنّه "أنا"، على أنه الأنا التي تختلف جوهرياً عمّا هو ليس أنا وتقف قبالته جذرياً. فالأنا "الإنسانية" هي أنا رغبة أو أنا الرغبة.**

2-2-لاكان وإعادة قراءة فرويد قراءة فلسفية

كان للهيدغرية والهيغلية نصف الماركسية التي قدّمها كوجيف (سواء أُخذَت منه بصورة مباشرة أو غير مباشرة) تأثيرها الهائل في الفكر الفرنسي في الأربعينيات والخمسينيات. وكان جاك لاكان، الذي التحق بمحاضرات كوجيف، قد

أعاد قراءة كامل أعمال فرويد وأعاد التفكير بها على نحوٍ شديد التدقيق، في ضوء مواقــف فلسفية مثل هذه، منذ عام 1936. وقد انطوت إعادة القراءة التي قام بها لاكــان عــلى الإطاحة بالجوانب الميكانيكية في مذهب فرويد، وعلى وضع مبدأ الواقع الفرويدي تحت طائلة الشك، وأصبح موضوع هذا العلم هو الواقع النفسي وليــس الموضــوع، وتُصبِــرَ موضــوع البحث في علم النفس على وقائع تتعلق بالرغبة.

والتمييز الذي أقامه لاكان بين الذات الإنسانية والأنا الفرويدية هو، باعتقادي، ثمــرة لهذا النمط من التحليل. ومن المعروف أن لاكان قد اتخذ موقفاً متطرفاً من الأنــا الفــرويدي. ففــي حيــن كان فرويد قد أعطى للأنا وظيفة هامة تتمثّل في الــتفاوض مــع الواقــع الخــارجي، فإنّ لاكان نظر إلى الأنا بوصفه نتاجاً لسوء التعرف ولإضفاء طابع موضوعي زائف في مرحلة الطفولة الأولى. فالطفل، تبعاً للاكــان، يمرّ أثناء نموه في طور أطلق عليه اسم "طور المرآة"(وهو طور لم تُشر إليــه آنــا فرويد أو ميلاني كلاين، أو أي طبيب من أطباء الأطفال خارج مدرسة لاكــان). وفي هذا الطور يتعلّم الطفل أن يتعرف ذاته، أو أن يتخيلّها على الأقل، عــبر انعكاســها، بوصــفها كينونة موحدة. وعندئذ ينشأ الأنا بوصفه ذلك الكيان الخيــاليّ (الموجــود في الاستيهام) الذي يلعب بعد ذلك دور عامل سوء التعرف وإضــفاء الطابع الموضوعي الزائف. ومن الواضح أن لاكان يعارض معارضة مباشرة تلك المدارس التحليلية التي ترى أن غايةَ التحليل هي تعزيز الأنا وتحسين حالة التكيّف مع الواقع الاجتماعي الخارجي وكلّ هذا قبل أن يدخل لاكان مرحلته "البنيوية".

لقــد طرأ على البنيوية تغير جديد تماماً مع دخولها البيئة الفلسفية الفرنسية، حيــث تحولت من نظرية عن اللغة، والأدب، والمجتمع وما شابه إلى نظرية في بنية "الذات" التي تختبر تلك الموضوعات من لغة، وأدب، ومجتمع وما شابه. ولقد أشرنا من قبل إلى ما كان لدى ليفي شتراوسٍ من نزعات وميولٍ كانطية، أو دافع إلى اكتشاف بنىً كونية للعقل البشري. وقد تبنّى لاكان بعض أفكار ليفي شتراوس، بطريقة غائمة بعض الشيء، وجعلها فرويدية. فقد بدا معقولاً أن يتمّ ربط المرور عــبر المرحــلة الأوديبية من النمو (مرحلة الرغبة بقتل الأب والزواج من الأم)، التي هي في النظرية الفرويدية بوابة البلوغ الإنساني، مع تابو الزنا بالمحارم عند

ليفي شتراوس، الذي يمثّل مصدر الثقافة الإنسانية. فكلاهما يفيد في تفريق الإنسان عــن الحيوان. كما أصبح عالم الثقافة الليفي شتراوسي، الذي يقابل الطبيعة، عالم "الرمزي" اللاكاني، الذي يبدو للاكان متمادياً كلياً أو جزئياً مع عالم اللغة. فالدخول إلى هــذا العــالم هــو ما ينقل العضوية أبعد من المرحلة الحيوانية وينتج الذات الإنسانية.

والحقّ أن ثمة فجوة مفاهيمية هنا، لعلّها لم تكن واضحة للاكان، وهي فجوة أجدهــا واسعة وعسيرة. فاهتمام لاكان بوصفه محللاً نفسانياً هو بالكلام. وقد أقام فـــي البداية تمييزاً بين كلام ممتلئ ينتمي إلى الذات وكلام فارغ يصدر عن الأنا وينتمي إلى مجال الخياليّ. وهو تمييز يشبه ما أقامه هيدغر بين خطاب يفصح عن "فهم الكينونة– في – العالم" و"كلام تافه" لا يعدو أن يكون ثرثرة اجتماعية. والكلام الفــارغ هــو شيء يقوم المحلّل بتأويله وليس بالاستجابة لمحتواه، وظهور الكلام الممتلئ هو أول ما يشير للاكاني في بدايات اللاكانية بأنّ المريض قد شفي. وفي حيــن يحــظى هــذان التمييزان بأهمية بالغة عند لاكان، فإنهما بالنسبة لألسني – كسوسور أو جاكوبسون– ليسا سوى طريقتين في استخدام اللغة ذاتها. وهكذا فإنّ مفهوم اللغة لدى الألسني لا يقدّم للاكان أية فائدة في الواقع. إلاّ أنّ هذا المفهوم هو ما نحتاجه لبناء مجال الرمزي بكلّ ما له من أهمية، إذ تتشكّل الذات فيه.

والحقيقــة أنّ مناقشــة مســائل كهذه هي أمر بالغ الصعوبة. فكتابات لاكان المنشــورة هــي كتابات برقية، مبرمجة، فضلاً عن كونها عقائدية جامدة، وتترك انطــباعاً في بعض الأحيان بأنها ضروب من المحاكاة لعمليات التفكير اللاواعية (كــانت للاكان صلاته بالسرياليين، وظلّ على تعاطفه معهم). وما يلاحظه المرء هــو أن هذه الصفات التي ميّزت كتابات لاكان قد لازمتها منذ الخمسينيات وكانت تشتد وتتعمق كلما تقدّم الزمن. أمّا حلقات البحث التي أدارها لاكان في الخمسينيات فكانت أكثر وضوحاً، غير أن من الصعب أن نجد فيها أيضاً أيّ قول واضح عن هــذه الفرضــيات المذكــورة منذ قليل أو عن غيرها، فما بالك بأي اعتبار يتعلق بإثــبات هذه الفرضيات أو بدحضها. وأنا شخصياً لا أملك أي دليل أو إثبات على أنّ لاكتســاب الــلغة (مثلاً) أية علاقة بالمرور في عقدة أوديب، على الرغم من دراســتي المكــثفة لكــليهما. ويضاف إلى كل ذلك أنّ الصيغ التي يقدمها لاكان غامضــة جــداً، ولــذا لم يتضح لي إلى الآن ما إذا كان لهذا الافتقار إلى الأدلة

والبراهين أيّ تأثير على دعاويه ومزاعمه. ويبدو أنّ من المستحيل أن نعلم ما إذا كان لدعاوي لاكان المتعلقة بما يدعوه اسم الأب وباللغة أية علاقة بالدراسات التي يقوم بها نفساني ألسني في موضوع اكتساب اللغة، مع أن من المفترض أن تكون هنالك صلة ما إذا ما كان لاكان منكباً حقاً على عمل علمي يتعلّق بنمو الطفل وتطوره. وغياب هذه الصلة مع علم ألسنيّ خشن هو شيء لا يزال يقلق كل من يلتحق في التسعينيات بحلقات بحث تتناول لاكان (لقد التقى شومسكي لاكان في أواخر حياته ووصفه بأنّه دجّال متعمد يقوم بألاعيبه في الأوساط الثقافية الباريسية ليرى إلى أيّ حدّ من السخف يمكنه أن يصل بها) (شومسكي 1989).

2-3-النظرية البنيوية في الذات الإنسانية

على الرغم من كلّ ما سبق، فإنّه لم يكن من غير العقلانيّ، في الخمسينيات، أن يُنظر إلى ليفي شتراوس ولاكان على أنهما يضعان أساساً لعلم جديد عن الإنسان، علم يُفترض به أن يجمع في وقت واحد كلاً من الموضوعية وتناول الذاتية الإنسانية تناولاً بنيوياً. بل كان من المكن أيضاً أن يُنظر إليهما بوصفهما تجسيداً للتناول "العلمي" للطبيعة الإنسانية، بعكس أتباع الوجودية البعيدين عن العلم، على الرغم من أنّ سلوكياً أميركياً ربما كان سيرى أنّ كلا طرفي هذه المناظرة الفرنسية مجرد مجانين .

والحقيقة أننا لو بنينا، بأنفسنا وعلى أساس فجّ، نوعاً من وجهة النظر الوجودية والظاهراتية النمطية البدئية، فإن ذلك سيكون أكثر فائدة من الدراسة المدرسية لسارتر وميرلوبونتي في تبيان ما كانت البنيوية تعارضه وتقف في وجهه. ويشكّل مفهوم الذات الإنسانية، المتطابق أيضاً مع الوعي ومع النفس، نقطة ارتكاز أساسية في هذا الموقف الفجّ الذي يرى أنّ "الذات" ليست مجرد وجهة النظر المنفعلة أو السلبية التي تعاش منها التجربة الذاتية، بل هي المكان الذي تتخذ منه الخيارات العملية وتصدر عنه أحكام القيمة. كما أنها موحدة وحرّة أيضاً. فهي تجد نفسها مقذوفة في عالم لم تبنه؛ غير أنها حرّة في الفعل في ذلك العالم وهي تبني نفسها في سياق هذا الفعل. وما من تحديد أو تقييد لا واعٍ لخيارات الذات، فمثل هذه المزاعم لا تعدو أن تكون ضرباً من الإيمان الفاسد.

بيد أنّ هذا الموقف الفلسفي (الذي أكرر أنني لا أنسبه إلى أيّ فيلسوف محدّد،

وإنّما أعتبره بمثابة تمثيل معقول لمناخ فلسفيّ عام) ليس موقفاً متماسكاً. فمفهوم الذات، الذي يمكن القول إنه يبرز بوصفه القطب المقابل للقطب الموضوعي في تحليل تجربة ما إلى علاقات ذات – موضوع، لا يمكن أن يكون متطابقاً مع مفهوم الوعي، الذي ينطوي على درجة ما من إدراك السيرورات الفكرية، أو مع مفهوم النفس، الذي يشتمل تبعاً للمحللين النفسانيين على مكوّن لا واعٍ عريض. وإذا ما كان من المقبول القول إنّ واحداً من هذه البناءات –الذات– هو بناء موحد أو أحادي، فإنّ البنائين الآخرين– الوعي والنفس– هما بناءان معقدان.

لكنّ البنيوية تواصل في العادة هذا الردّ فترى أن الدليل على تعقيد الوعي، أو النفس، هو بمثابة دليل على انعدام وحدة ذلك الشيء الذي يدعى "الذات الإنسانية"، أو على بنائيته، بل وعلى موته. فما هو هذا الدليل؟ لقد سبق لسقراط أن أشار في الجمهورية إلى أنّه يكفي القيام باستبطان بسيط لكي يظهر لنا أن ثمّة صراعات ضمن الوعي، كما أنّ المدارس النفسانية جميعها متفقة على أنّ النفس بناء معقد تستغرق إقامته كامل حياة المرء. فما الجديد الذي قدّمته البنيوية؟

لقد قدّمت البنيوية اعتبارين اثنين، يمكن لكلّ منهما أن يُصاغ صياغة عامة تماماً، ولكن ربما كان أفضل وجه للتعرف عليهما هو من خلال النظر في اوجه استخدام اللغة. ويتعلق أوّل هذين الاعتبارين بعملية بناء كلّ من الإدراك الحسيّ والفعل. فلنأخذ النحو الذي يتعامل به المرء مع دفق من الكلام. إنّ من لا يعرفون لغة محددة أيّة معرفة (أي لا يعرفونها ولا يعرفون أية لغة قريبة منها) يسمعون ذلك التيار من الأصوات الصادرة عن ناطق بهذه اللغة على نحو يختلف تماماً عن أولئك الذين يعرفونها. فالفريق الأول لا يسعهم سماع الأصوات المفردة في هذه اللغة، لا يسعهم سماع الوقفات أو التقطعات ضمن الكلمات. وإدراكاتهم الحسيّة للأصوات تكون محكومة ببنية اللغة التي يعرفونها.

ولا بدّ لكلّ نظرية نفسانية في الإدراك الحسيّ أن تأخذ هذا الأمر بحسبانها، وهو أمر وثيق الصلة بالفلسفة الفرنسية دون أن يكون سبب ذلك مقتصراً على أنّ فلسفة ميرلوبونتي غالباً ما تُعتبر نظرية رصينة وموسعة في الإدراك الحسيّ. فالإدراك الحسي يتحول عند ميرلوبونتي إلى شيء يعمل بمثابة قاعدة للمعرفة دون أي توسط في حين يشير مثال اللغة إلى أنّ مثل هذا الإدراك الحسيّ الذي لا يتوسطه أيّ شيء ليس موجوداً. الأمر الذي يشكّل نقداً جذرياً لفكرة الإدراك

الحسي بأكملها. (ولقد سبق لديريدا أن علّق في مؤتمر بالتيمور عام 1966 قائلاً: ".. لا أعلم ما هو الإدراك الحسيّ ولا أعتقد بوجود شيء كهذا").

وإذا ما عدنا إلى اللغة لبدا لنا، في هذه الحالة الخاصة، أنّ قدراً كبيراً من معرفتنا الوثيقة بلغة ما يمكن ردّه أو اختزاله إلى مجموعة من الأنساق البنيوية، وتكون هذه المعرفة، في حالة اللغة الأولى، معرفة لا واعية في العادة، وتكتسب في مرحلة باكرة جداً من مراحل نمو النفس. والحقيقة أنّ من المستحيل تصوّر نفس إنسانية لا تمتلك هذا القدر من المعرفة بلغة واحدة على الأقل. ويمكن القول إنّ النفس في جزء منها مبنية من هذه القطعة أو الجزء من شيفرة؛ أي أنّ العقل ينظّم إدراكاته الحسيّة الأساسية بالعلاقة مع هذه القطعة أو الجزء من شيفرة.

وإذا ما كان هذا يصحّ على اللغة، فما الذي يمنع من أن يصحّ عموماً؟ ماذا لو كانت جميع إدراكاتنا الحسيّة يتمّ التعامل معها بالعلاقة مع تشفيرات بنيوية، تُبنى فينا عند الولادة، أو نتعلمها من خلال التشريط الاجتماعي؟ (إذ يمكن لنا أن نضيف أنّ قدراً كبيراً من الأدلة التي ظهرت مؤخراً يشير إلى أن الأمر على هذا النحو). ألا يصحّ أن نقول إن النفس التي تدرك حسياً ليست سوى المحلّ الذي تتموقع فيه جميع هذه الشيفرات؟ فحين ندرك أيّ شيء حسياً، فإنّ الأنساق المُشفّرة التي تشكّل جزءاً من تكويننا تتعامل مع التنبيهات التي يتمّ تلقيها من الخارج وتحولها إلى إدراكات حسية لموضوع ما.

وما يصحّ على الإدراك الحسيّ يصحّ أيضاً على الفعل. فنحن حين نتكلّم، نتكلّم كلمات، مؤلّفة من أصوات نتعرفها لكونها جزءاً من لغتنا. إلا أنّ الأنساق البنيوية التي بُنيت في أنفسنا أول تعلّم اللغة هي ما يترجم ذلك إلى أفعال عضلية فعلية تنتج أصواتاً فيزيقية يمكن لمكبر الصوت أن يتلقاها. فإذا ما قمنا بتعميم هاتين الحالتين، قد يمكن لنا أن نفترض أنّ جميع إدراكاتنا الحسية، وجميع أفعالنا، تتوسطها بنىً لا نعيها، ولكنها شروط مسبقة للوعي.

وأنا لم أشر حتى الآن إلى الترميز. فقد عُنيت باللغة كمثال وحسب على الطبيعة البنيوية للإدراك الحسيّ والفعل الإنسانيين، أي أننا في عالم البنيوية ولسنا بعد في عالم السيميولوجيا. ونحن نصادف حتى على هذا المستوى أدلة تشير إلى أنّ النفس مبنيّة من بنى، وأنّ هذه البنى موجودة في شيفرات اجتماعية قائمة قبل وجود النفس. غير أنّ اللغة ليست مجرد شكل بنيوي للسلوك والتجربة. فهي أيضاً

وسيلة للترميز. وأفكارنا يتمّ تمثيلها في اللغة كما لو كانت هذه اللغة واسطة لذلك، ولا يبدو أنّ ثمة وسيطاً آخر يمكن عن طريقه تمثيل معظم هذه الأفكار. إذ كيف يمكن لنا أن نمثّل مفهوماً كمفهوم "الاقتصاد البريطاني" أو "الشعراء الميتافيزيقيين" بغير اللغة؟ وحتى لو وُجدت هذه الواسطة، فإنها لا بد أن تقوم بوظيفتها مثل لغة، فضلاً عن أنها قد تكون مبنية من بعض النواحي مثل لغة. وقد يحصل أن نجد مفهوماً ليس له تمثيل في اللغة، ولكن هل نجد مفهوماً ليس له أي تمثيل بواسطة هذا الدالول أو ذاك؟ ألا يبدو وكأن من الممكن أن ندرس كلّ المفاهيم عن طريقة دراسة أنظمة الدواليل التي تُمثّل فيها هذه المفاهيم؟ إنّ هذا ما تقوم به السيميولوجيا.

لكن المفاهيم جزء جوهري من المحتوى الفعلي للوعي. ومصطلح الوعي هذا يغطي كلّ ما في العقل ما عدا الإدراكات الحسيّة، ودوافع الفعل وما إلى ذلك. وفي هذه الحالة ستكون السيميولوجيا، التي هي دراسة أنظمة الدواليل، دراسة للمفاهيم الموجودة في العقل، وبذا دراسة لتشكل النفس. فبقدر ما تمكن رؤية أنظمة الدواليل بوصفها شيفرات مستدخلة أو مُذوتة، تمكن رؤية العقل بوصفه مشكلاً في جزء منه من خلال هذه الشيفرات.

وقد يرى القارئ أن من السهل استيعاب طبعة حديثة، وضعية، من هذه النظرية في العلوم الطبيعية، لا في العلوم الإنسانية، وهذا ما يراه علماء الحاسوب الذين يعملون على ما يُدعى بـ الذكاء الاصطناعي. فالشيفرات، بالنسبة لهم، هي عملياً برامج حاسوبية جارية في الدماغ، الذي يُنظر إليه هنا بوصفه حاسوباً. والحقيقة أنّ هذه النظرية تروق لي، وتبدو اختزالية على نحو يثير الإعجاب. غير أنّ أحداً من بنيويي المرحلة الكلاسيكية ما كان ليفكر على هذا النحو، مع أن نظرياتهم تفضي إلى ذلك. فقبضة الفلسفة كانت قوية إلى أبعد حدّ. والحقيقة أنها لا تزال قوية إلى أبعد حدّ، وبما أنّ تلك البنيوية قد ماتت الآن، فإنّ معظم ما بعد البنيويين سيجدونني ساذجاً على نحو لا شفاء منه إذ أقبل مثل هذه النظرة الحاسوبية إلى العقل.

ما كان واضحاً في تلك المرحلة هو الصلة الوثيقة التي تصل أنظمة الدواليل بدراسة الاتصال في المجتمع. وهذا في الحقيقة هو التصوّر السوسوري الأصلي القديم للسيميولوجيا. والشيء الأساسي هنا هو أنّ الشيفرات التي تحمل معنى

تُكتسب من المجتمع. ولذا يمكن القول إن من الممكن أن نُحلّ دراسة الشيفرات التي يوفرها المجتمع محل دراسة الوعي الفردي.

وهكذا فإنّ الذات الإنسانية، ذلك الشبح الموحّد، قد ماتت مرتين بين يدي البنيوية. فقد كانت من قبل محلّ مجموعة من شيفرات الإدراك الحسيّ، التي هي ما يمكّنها من إدراك العالم حسيّاً. وها هي تصبح الآن محلّ مجموعة من الشيفرات الرمزية، التي تعطيها معرفتها وأنظمتها القيمية. ولم يعد المجتمع – هذا إن كان في أي يوم من الأيام– ذلك الترتيب الملائم الذي يقيمه جمعٌ من الأنفس البشرية المستقلة بذاتها. بل على العكس، فإنّ كل نفس يُزعمُ أنها مستقلة بذاتها هي مشكّلة من شيفرات اجتماعية موجودة مسبقاً. وحده الجسد البشري الخالي من الطابع الاجتماعي يوجد قبل التحديد أو التشريط الاجتماعي، أما الشخص فلا . (وهذا ما قد يفسّر سبب إقامة بارت كتابته على الجسد ورغباته حين بدأ بالابتعاد عن البنيوية).

ويكتسي هذا التحليل للذات دلالة سياسية في عيون البعض. فألتوسر، مثلاً، يستخدم هذه المقاربة (متكئاً إلى لاكان في صياغة نظريته البنيوية عن الذات) في بناء نظرية عن الطريقة التي تتشكل بها الذات الإنسانية الفردية في الأيديولوجيا، فتقبل طواعية ما يقدّمه لها المجتمع من خيارات، كما لو كانت هذه الأخيرة خياراتها الخاصة، مع أنها خيارات قمعية كما يعتقد ألتوسر. ولقد تحدّر من هذه النظرية الألتوسرية في الأيديولوجيا بعض النقد المعاصر بالغ الأهمية مع أن هذا النقد غالباً ما يتنكر لأصوله متطلعاً بدلاً من ذلك إلى شخص مثل فوكو.

ولا بدّ أن أقول إنني لم أستطيع أبداً أن أفهم لماذا تمّ النظر إلى التحليل البنيوي وكأنه هجوم على وحدة الذات أو فرديتها. فالقول بأنّ شيئاً ما هو بنية مشكّلة من أجزاء موجودة مسبقاً لا يكافئ القول إن هذا الشيء غير موجود، أو أنه ليس وحدة. وهذا ما يظلّ صحيحاً حين تكون الأجزاء شيفرات اجتماعية أو بنى رمزية موجودة مسبقاً. ويمكن أن يكون هناك مئات الملايين من الأنفس الفردية الفريدة مُشكّلة من الأجزاء الأساسية التي يوفّرها مجتمع معقد. وفي النهاية، فإنّ لكلّ من على هذه الأرض، باستثناء بضعة توائم حقيقية، نسقه الوراثي الفريد، مع أن هذه الأنساق جميعاً مُركبّة من أربع وحدات كيميائية مختلفة ليس إلا، فلماذا لا ينطبق على العقول ما ينطبق على الأجساد؟

2-4-إعادة كتابة سوسور بوصفه فيلسوفاً

إنّ سـياق هـذه المناظرة الفلسفية، بين تصور بنيويّ وتصور ظاهراتيّ أو وجوديّ للإنسان، هو السياق الذي تمت فيه تلك العملية الكبرى، عملية إعادة كتابة سوسور بوصفه فيلسوفاً.

إنّ سوسـور الذي صادفناه إلى الآن ينتمي بقوة إلى ما يُدعى أحياناً -وبنيّة سـيئة على الدوام- بمدرسة المفكرين "الوضعيين". إنه سوسور أقسام الألسنية في إنجلترا وأميركا، واحدٌ من أعظم فقهاء اللغة (الفيلولوجيين) التاريخيين تمثّل إنجازه فـي إيجـاد ألسـنية تزامـنية جديدة، وعالمٌ حقق تطوراً حاسماً في علمه. وهذا السوسور لم يفقد أبداً اهتمامه ببراغي دراسة اللغة وصواميلها، ولذا نجد أنّ جزءاً أساسـياً من "محاضرات في الألسنية العامة" قد طُبع بأحرف مائلة تشير إلى أمثلة ألسـنية، توضح نقاطاً قواعدية، أو صوتية، أو دلالية تاريخية في بعض الأحيان. وكـانت السـيميولوجيا بالنسـبة لهذا السوسور ضرباً من الإضافة، وهُدباً ملحقاً، وإمكانية مأمولة، واقتراحاً على هامش تطورات من المفترض حدوثها.

وهـذا السوسـور يختلف تماماً عن سوسور التقليد البنيوي، سوسور رولان بارت والدمية التي شنّ عليها ديريدا هجومه. فسوسور هذا التقليد هو سيميولوجي في المقام الأول، منظِّر في العلوم الاجتماعية، وفيلسوف تستمد منه نظريات بديلة لنظريات سارتر وشركاه حول تشكّل النفس. ولا بدّ من الاعتراف بأن أعمال هذا السوسـور الجديـد تُقرأ وتُقرأ بكثافة واهتمام استثنائيين، بوصفها نموذجاً لتطوير فروع جديدة من السيميولوجيا غير الألسنية ومن ثم من أجل المشاكل الميتافيزيقية التي يُفترض أنها تتكشّف عنها من خلال تناقضاتها الداخلية، كما يرى جاك ديريدا أو أمثاله من المعلّقين. ولقد تمّ في هذا السياق أخذ كل تمييز نظري أقامه سوسور، والـنفخ فيه، وتحليله ونقله إلى سياقات أخرى غالباً ما يعني فيها شيئاً مختلفاً تماماً عمّا كان يعنيه. أما الأمثلة الألسنية التي تثبّت هذه التمييزات النظرية إلى الأرض فقد تمّ تجاهلها. وهكذا فإن "محاضرات" سوسور تُقرأ، لكن المكتوب بحروف مائلة يغفل ويتمّ القفز عنه.

كـان من الصعب أن يحظى سوسور بمثل هذا النفوذ والتأثير لو لم يكن في عملـه عناصـر تسند مثل هذه القراءات الجذرية. غير أنه ليس من السهل على

القــارئ غير الملتزم أن يضع يده على هذه العناصر من خلال قراءة بسيطة للـــ "محاضرات". أمّا في العروض الجذرية لعمل سوسور، فهذه العناصر مطمورة في عمــق مــا تشــتمل عليه هذه العروض من افتراضات وسجالات لاحقة من نوع سياســي أو مناهض للميتافيزيقا، ولذا يصعب أيضاً وضع اليد عليها أو التقاطها. ولعــل أوضــح عــرض لهذه العناصر هو ما نجده في الأقسام الأخيرة من كتاب صــغير جداً كتبه جوناثان كوللر (1976)، حيث نرى سوسور واحداً من الأعلام فــي "سلســلة فونــتانا للأعــلام المعاصرين". ويقدّم هذا الكتاب، على الرغم من اقتضــابه، عرضــاً وافياً لبعض ألسنية سوسور ولا يغفل الأمثلة الألسنية. إلا أنه يتبنّى النظرة الفرنسية اللاحقة في تناوله لأهمية سوسور العامة، الأمر الذي نجده في الصفحات 70–117 من هذا الكتاب والتي سأستند إليها فيما يلي.

يبدأ كوللر، شأنه شأن كلّ العروض التي تناولت جذرية سوسور، بنظرية هذا الأخيــر فــي المعنى. ولقد سبق لكثير من المفكّرين، ومن بينهم مفكرون بارزون مــثل هيدغــر، أن عزوا أهمية خاصة لدراسة أصل الكلمات وتاريخها باعتبارها مرشداً إلى معنى ما أصليّ وجوهري للكلمات التي نستخدمها. واعتبروا التغيرات اللاحقــة التي اعترت هذا المعنى نوعاً من الإضافات الخارجية التي يمكن نزعها وإزالتها إذا ما دعت الضرورة. وبالطبع، فإنّ من الصعب على ألسني تاريخي أنْ يرى مثل هذا الرأي، ذلك أنّ كلاً من شكل الكلمة ومعناها يتغيران بمرور الوقت، بحيث تصبح كياناً جديداً في حقيقة الأمر.

ولقد رفض سوسور ذلك الرأي الذي يقول إنّ سلسلة تاريخية كاملة معينة من الأشكال [أشكال الكلمة] يكون لها معنى جوهري مشترك معين بحيث يمكن القول إنّ هذه الأشكال هي طبعات متعاقبة مختلفة من "الكلمة ذاتها". وأدرك سوسور أنّ كــلاً من الصوت والمعنى يتغيران، وأنّ العلاقة بين الصوت والمعنى هي علاقة اعتباطية، وأن كلاً من الصوت المُدرَك والمعنى المُدرك تشكّلهما أنساق من التقابل بيــن الأصــوات في الحالة الأولى وبين الأفكار في الحالة الثانية. ونحن لا نملك مفــردة فردية واحدة تقف بحدّ ذاتها، لا في حالة الدالّ، أي الكلمة التي نتلفّظ بها، ولا فــي حالــة المدلول، أي المفهوم الذي نربطه بهذه الكلمة. فكلّ مفردة تستمدّ هويتها من موقعها ضمن نظام كليّ.

وهــذا أمــر لــه أهميته العظيمة من الناحية المنهجية، لكنّه أمر ينتمي إلى

الألسنية الصرفة بوصفها حقل دراسة مستقلاً بذاته. فما الذي يحدث حين يتمّ النظر إليه من طرف فلسفة الذات البنيوية الجديدة؟ يمكن لنا أن نقارب ذلك باستخدام إحدى استعارتين. فحين ننظر إلى العقل بوصفه نوعاً من الوعاء، يمكن أن نقول إنّ بنى اللغة التي قال بها سوسور متوضّعة داخل العقل، إلى جانب الشيفرات البنيوية التي تحدد المجتمع أو تعرّفه. وحين ننظر إلى العقل بوصفه وجهة نظر تجاه العالم، فسوف نقول إنه يدخل في عالم رمزيّ مبنيّ من هذه الشيفرات. وهذه الاستعارة الثانية هي التي يميل كلّ من ليفي شتراوس ولاكان إلى استخدامها.

والملاحظ في كلا الحالين أنّ الشيفرات ليست نتاجاً لخبرة الذات المعنية إلا إلى حدّ قليل. أمّا في جزئها الأكبر فهي موجودة من قبل أن تكتسبها الذات، فليس سوسور من ابتدع اللغة الفرنسية، ولا دوركهايم من ابتدع المجتمع الفرنسي. وهذه الشيفرات تبني التجربة التي تتمكّن الذات من خوضها. فلكي أدرك أنني أمام تعليقات معينة باللغة الفرنسية لا بدّ لي من أنْ أكون على ألفة ببنية اللغة الفرنسية، كما يتوجب عليّ أن أكون على ألفة ببنية المؤسسات الاجتماعية، كالزواج مثلاً، لكي أدرك أنني أمام زواج معين حين أصادف واحداً.

وتبعاً لكولر، فإن من الممكن مقارنة أهمية سوسور بالنسبة للعلوم الإنسانية بأهمية معاصريه، فرويد ودوركهايم، الأبوين المؤسسين لعلم النفس الحديث وعلم الاجتماع الحديث على التوالي. وما يجده كوللر محورياً في مقاربة هؤلاء المفكرين الثلاثة معاً هو شيء كان من الممكن لكثير منا أن يقرنوه بفيلسوف مثل هوسرل، حيث يرى كوللر أنهم جميعاً يضعون "الذات" –النفس، الـ "أنا"، مَنْ يدرك حسياً، ويفكّر، ويتكلّم– في المركز من ميدان تحليلهم. ومن ثم يرى كوللر، مُقتبساً ديريدا خارج السياق الزمني المناسب ومبدلاً قصد هذا الأخير قليلاً، باعتقادي، يرى أن هؤلاء المفكرين "يفككون" الذات. أي أنهم يفسّرون المعاني تبعاً لأنظمة العُرف والتقليد التي لا تسيطر عليها الذات سيطرة واعية. وهكذا تتحلّل الذات، أو النفس، إلى مكوناتها التي تصبح أنظمة عرفيّة قائمة بين الأشخاص. كم تنحلّ النفس إذ تُعزَى وظائفها إلى مُنوّعٍ من الأنظمة التي تفعل فعلها عبر هذه النفس.

باختصار، فإنّ من غير الممكن قيام علم الاجتماع، أو الألسنية، أو علم النفس التحليلي إلاّ حين يتمّ أخذ المعاني المنسوبة إلى الموضوعات والأفعال في المجتمع، والتي تفرق هذه الموضوعات والأفعال، بوصفها

واقعاً بدئياً، وبوصفها وقائع ينبغي تفسيرها.

ولأنّ المعاني نتاج اجتماعي، فإنّ التفسير يجب أن يجري بمصطلحات اجتماعية. ويبدو الأمر وكأنّ سوسور، وفرويد، ودوركهايم قد تساءلوا: "ما الذي يجعل التجربة الفردية ممكنة؟ ما الذي يمكّن البشر من أن يضطلعوا بموضوعات وأفعال ذات معنى؟ ما الذي يمكّنهم من الاتصال والفعل على نحو له معنى؟" وجوابهم الذي طرحوه هو المؤسسات الاجتماعية التي هي شرط التجربة مع أن النشاطات والفعاليات البشرية هي التي تشكلها. فلكي نفهم التجربة الإنسانية لا بدّ من دراسة المعايير الاجتماعية التي تجعلها ممكنة.

(كوللر 1976، ص72).

يضع كوللر مقاربته هذه مقابل الوضعيّة التجريبية التي تتحدّر من هيوم، والتي تميّز بين ضربين من الواقع: واقع الموضوعات والأحداث الفيزيقي الموضوعي، والإدراك الحسيّ الفردي الذاتي للواقع. والمجتمع عند هيوم ليس من النوع الأول، ولذا لا بدّ أن يكون مجرد نتيجة للنوع الثاني، وربما مجرد قصة خيالية جمعية. كما يضع كوللر مقاربته مقابل المثالية الهيغلية التي ترى في كل شيء تعبيراً عن العقل في سيرورة تطوره.

وهكذا تمّ جمع كلٍ من سوسور وفرويد ودوركهايم معاً بوصفهم فلاسفة، أو ربما فيلسوفاً واحداً، يحلّل طبيعة التجربة الإنسانية، وليس بوصفهم علماء، يقدّمون معلومات وقائعية وتفسيرات نظرية لها. كما ينظر كوللر بعين الازدراء إلى الفكرة التي ترى أنّ كلاً من هؤلاء الثلاثة قد كان منشغلاً بالتفسير السببيّ، على الرغم من قول فرويد ودوركهايم إنهما كانا كذلك (فرويد 1915-1917، دوركهايم 1895). وهكذا يتمكن كوللر بعملية قياس وتشبيه واضحة - وهي عملية فرنسية مميزة تعود إلى أواخر الخمسينيات - من أن يتدبّر أمر الجمع بين ثلاثة مفاهيم متباينة إلى حدّ بعيد: فكرة البنية، وفكرة التمثيلات أو المعايير الجمعيّة، وفكرة اللاوعي.

يربط التفسير البنيويّ الأفعال بنظام من المعايير - قواعد لغة معينة، التمثيلات الجمعية الخاصة بمجتمع معين، آليات اقتصاد نفسي معين - ومفهوم اللاوعي هو طريقة لتفسير الكيفية التي تمتلك بها هذه

الأنظمـــة قوة تفسيرية. فهو طريقة لتفسير الكيفية التي يمكن بها لهذه الأنظمة أن تكون مجهولةً إنّما حاضرةً على نحوٍ فاعلٍ ومؤثّرٍ في الوقت ذاتـــه. وإذا ما كنّا نعتبر توصيف النظام الألسنيّ بمثابةِ تحليلٍ للغةِ فذلك لأن الـــنظام ليس شيئاً "معطى" للوعي مباشرة ولكنه يُرى مع ذلك على أنـــه حاضـــر دوماً، وفاعل دوماً، في السلوك الذي يبنيه ويجعله ممكناً. (المصدر السابق، ص76).

وهـــنا يطلق كوللر زعماً صاعقاً تماماً، زعماً يُظهر مدى الجذرية التي تسمُ إعـــادة قـــراءة سوســـور هذه. فسوسور، كما يقول كوللر، يقدّم أدلة على وجود اللاوعي أفضل من تلك التي يقدّمها فرويد!

عـــلى الرغم من أنّ مفهوم اللاوعي قد ظهر في أعمال فرويد، إلا أنـــه مفهوم أساسي بالنسبة لنمط من التفسير يسعى وراءه صف كامل من الفروعِ الحديثة، ولا بدّ أنه كان سيوجد ولو لم تكن مساهمة فرويد موجـــودةً. ويمكـــن القـــول إن هذا المفهوم يظهر في الألسنية بشكله الأوضـــح والأصعب نقضاً. فاللاوعي هو المفهوم الذي يمكّن المرء من تفسير واقعة لا ريب فيها، ألا وهي أنه يعرف لغةً (بمعنى أنه يستطيع أن يُطلق منطوقات جديدةً مفهومةً، وأن يقول ما إذا كانت جملة ما من لغته أم لا، إلخ) مع أنه لا يعرف ما يعرفه. فهو يعرف لغة معينة لكنه يحـــتاج إلى ألســـنيّ لكـــي يشـــرح لـــه بدقةٍ ما الذي يعرفه. ومفهومِ اللاوعي يصل بين هاتين الواقعتين ويضفي عليهما معنى ويفسح مجالاً للشـــرح والتفســـير. ولســـوف تفسر الألسنية أفعالي، شأنها شأن علم الـــنفس وعلم اجتماع التمثيلات الجمعية، عن طريق إظهارها المُفصّل للمعرفة الضمنية التي لا أعيها أنا نفسي(المصدر السابق، ص76).

يبدو أن ثمّة شيئاً من السحر اللغوي يتمّ من خلاله توحيد نظرياتٍ متباينة جداً عـــن طـــريق إلصاق لصاقة واحدة وحسب عليها جميعاً. غير أنّ قواعد لغة ما، ومعاييـــر مجـــتمع مـــا، وآليات اقتصاد نفسي معيّن، لا تصبح متماثلة بمجرد أن نسميّها "أنظمة معايير". فمفهوم اللاوعي الفرويدي بوصفه المكبوت- والذي يجب تفـــريقه عمّـــا هو قبل الوعي أو غير الملحوظ - يختلف تماماً عن فكرة الألسني الخاصـــة بامتلاك معرفة ضمنية بالقواعد أو فكرته الخاصة بـــ "المفردة الأخرى

التي لا نستخدمها في هذه اللحظة من مفردات مجموعة استبدالية معينة". كما يختلف كلّ هذا عن لا وعي دوركهايم الجمعيّ. ومن العسير أن نجمع معاً هؤلاء الآباء المؤسسين دون أن نتجاهل كلّ ما هو مميّز ولافت للانتباه في مباحثهم الخاصة. حيث لا بدّ عندئذ من ترك التفاصيل الألسنية، والإحصاءات الاجتماعية -من بين أشياء أخرى- خارج علم الاجتماع، ولا بد من ترك الوضع والإجراء التحليليين خارج التحليل النفسي.

إن جمع كلّ من سوسور، وفرويد، ودوركهايم على هذا النحو قد يبدو غريباً، غير أنّه يصبح مفهوماً حين نأخذ في الحسبان تلك التقاليد الفكرية الكبرى التي نبعت من كلّ من هؤلاء المفكرين الثلاثة. مع أنّ كلاً من هذه التقاليد يحتل موقع "الأقلية" ضمن فرعه، على الرغم من الأهمية التي قد تكون له.

فالتقليد الأساسي المتحدّر من سوسور هو، كما رأينا، علم الألسنية الحديث، أمّا التقليد الأقلويّ، الذي يثير دهشة معظم الألسنيين، فهو ذلك الذي يرى سوسور بوصفه فيلسوفاً عُنيَ، ضمن إطار السيميولوجيا الواسع، بطبيعة التجربة الذاتية، ووضع الخطوط الكبرى لمفاهيمنا ولأسس الوعي اللاواعية.

والتقليد الأساسي المتحدّر من فرويد هو تقليد التحليل النفسي الأرثوذكسي، على الرغم من وجود تباينات انشقاقية لا تعدّ ولا تحصى. أمّا التقليد الأقلويّ فهو تقليد جاك لاكان، الذي سخر من العلمية الموضوعية لدى الفرويديين الأرثوذكس وزعم أنّ اللاوعي مبنيّ مثل لغة، لأنه، في حقيقة الأمر، أثر للغة. ومع أنّ ما يعنيه لاكان باللغة يبدو مختلفاً تماماً عمّا يمكن أن يكون قد عناه ألسني مثل سوسور، إلا أنه غالباً ما يشير إلى سوسور وكأنه هو المسؤول عن تصوراته، وذلك بتلك الطريقة التلميحية وغير المفهومة التي تتعمدّ الإثارة والإزعاج. وكما قال لي دكتور أميركي في الفلسفة بكثير من الوقار والرزانة: "كلّ ذلك موجود لدى سوسور كما تعلم".

والتقليد الفكري الأساسي المتحدّر من دوركهايم هو تقليد علم الاجتماع والأنثروبولوجيا. ويمثل ليفي شتراوس شخصية كبرى في هذا المجال، شخصية قد لا يمكن لأيّ انثروبولوجي أن يتجاهلها مع أن قلّة قليلة هم الذين يقبلونه ككلّ. وكان ليفي شتراوس في الأربعينيات قد اتخذ الألسنية مثالاً للمنهج وانتهى في الستينيات إلى تعريف الأنثروبولوجيا بأنها فرع من السيميولوجيا. ومن الصعب

عــلى المرء أن يرى أن ليفي شتراوس يشغل مكان الأقلية ضمن الأنثروبولوجيا الفرنسية، إلا أنه أقلية ضمن الأنثروبولوجيا ككل.

أمّــا حيــن نعتبر أنّ السيميولوجيا (التي أُعيد تعميدها اليوم باسم السيميائية) والتحــليل النفسي اللاكاني والأنثروبولوجيا الليفي شتراوسية هي التقاليد الأساسية المتحدرة من هؤلاء المفكّرين الثلاثة (وهذا ما كانت تتوق إليه الطليعة الفرنسية في أوائــل الســتينيات ومــا نجد سجالات فيه إلى الآن) فلا عجب أن نجمع سوسور وفرويد ودوركهايم، لأن هذا الجمع سيكون طبيعياً على أساس هذا التأويل. بل إنّ هــنالك اليــوم من يرى إمكانية القيام بنوع من التوليف الفكري بين هذه الحقول، كالتوليف الذي قام به الكاتبان البريطانيان كوارد وإليس، والذي سنعرض له لاحقاً، عــلى الــرغم مــن أنهما، شأن معظم الجذريين، يستبدلان ماركس بدوركهايم في قراءة ألتوسرية للأول. ولقد بدا مثل هذا التوليف وارداً جداً في آخر أيام البنيوية، وقد ختم كلّ ما دارت حوله تلك الضوضاء السائرة على الموضة. وليس ثمة سبب من حيث المبدأ لأن نهزأ حتى بالموضة، فمن المحقّ أن تكون هنالك إثارة فكرية عندما يبدو توحيدٌ على مثل هذا المستوى قريباً بحيث تمكن رؤيته، حتى لو لم يكن لديــنا سوى فكرة ضبابية عما يدور حوله أو يعنيه. وها هو سوسور لا يزال ينال كثيراً من الحظوة بسبب هذا التوحيد الضخم والذي لم يتحقق تماماً قط.

ومجمــل القــول إنّ المشــكلة الفلسفية الأساسية التي يُزعم أنّ جميع هؤلاء المفكّــرين قــد أســهموا بها هي مشكلة طبيعة النفس، والعقل أو الذات العارفة. والإسهام الذي يقدّمه تقليد البنيوية السيميولوجية في هذا الصدد هو تمثيله العقل، أو الذات، بوصفه مجموعة من الشيفرات المتشابكة المتواشجة لا بوصفه كياناً موحداً. وتشكّل هذه الشيفرات الأساس اللاواعي للوعي. ومن وجهة النظر هذه لا يعود من الصــائب القول إنني أعرف لغتي. ففي الوقت الذي بدأت فيه تعلّمها لم أكن أمتلك نفســاً مــتطورة تمامــاً، أما "الأنا" القائمة الآن فقد أسهمت في تشكّلها اللغة التي أعرفها وأفكّر بها، في حين شكّلت بقيتي شيفرات أخرى وبعبارة أكثر تأنقاً فإنّ "ما لا أعيــه هو الذي يشكّلني، ولست أنا من يتكلّم، بل اللغة والشيفرات الأخرى هي التي تتكلّم عبري، إنني أتكلّم من حيث لا أكون".

ومن وجهة النظر هذه، فإنّ "الذات" لم تعد تشغل الموقع المركزي الذي بوّأها إيّــاه التقليد الفلسفي الذاتويّ، وإنما أضحت "غير متمركزة". وتجربتي المباشرة لم

تعـد الأسـاس الذي لا يُناقش للحقيقة العلمية، كما اعتقد هوسرل وكما يعتقد نقّاد الأدب، وإنّمـا تُعـالج عـبر الشيفرات التي تشكّل جزءاً مني عن طريق ثقافتي. ويمكـن أيضـاً ربط ذلك بمفهوم الإيديولوجيا الماركسي على نحو يوضحه ويلقي الضـوء عليه. فالإيديولوجيا، عند ألتوسر، هي أكثر بكثير من كونها نظاماً زائفاً مـن الأفكـار الـتي يصنعها المجتمع الرأسمالي لكي يشوّش إدراك البروليتاريا مصـالحها الطبقية. إنّ الإيديولوجيا بالأحرى هي العنصر الذي نختبر فيه العالم، والعنصـر الذي نحيا فيه. ويمكن أن نساوي بين الإيديولوجيا وبين مجال الرمزيّ اللاكـانيّ، أو الـثقافة الليفي شتراوسية، أو الوعي الجمعيّ الدوركهايميّ، وما من مجتمع -حتّى بعد الثورة- يمكن أن يوجد من دونها.

قـد لا تـبدو هذه النظرة ماركسية على وجه الدقة، إلا أنها تمكّن المرء من تقديـم بعض الحلول المثيرة لبعض الإشكاليات التاريخية في المصطلحات النظرية الماركسية، فالمجتمع الرأسمالي، على سبيل المثال، يحتاج لديمومته إلى مصدر لا ينضب يواظب على تزويده بالذوات الإنسانية الحرّة في الظاهر، لكي تقوم باتخاذ قـرارات حرّة وتلقائية في الظاهر، أثناء اضطلاعها بأدوارها في الأسواق الحرّة الرأسـمالية. غيـر أنّ هذه "الذوات" لم توجد بصورة تلقائية، بل شكّلتها الشيفرات الرمـزية السـائدة (أو "الممارسـات" كمـا يفضّل ألتوسر أن يقول بوصفه مادياً ماركسـياً) مـن خلال سيرورة هي تقريباً تلك التي وصفها لاكان. وهكذا يلتحق ألتوسر بذلك الصفّ الطويل من أولئك الذين حاولوا التوليف بين ماركس وفرويد. لكـن هذه الممارسات هي أيديولوجيا المجتمع، وتبعاً لألتوسر فيما بعد، فإنّ الدول الرأسـمالية لديهـا عمـلياً أجهزة الدولة الإيديولوجية، كالمدارس، التي تنتج هذه الممارسات، وتنتج بالتالي هذه "الذوات".

وليـس معـروفاً عـلى وجه اليقين ما إذا كان هذا صحيحاً أم لا، أو حتى ماركسـياً أم لا، وهـو يشـكّل حجة لافتة ومثيرة للماركسيين في تركيز جهودهم الـثورية على تبديل المناهج في المدارس والجامعات. ولقد وجد ريتشارد هارلاند (1987) اسـماً موحيـاً لمـا بعد البنيوية هذه ولجميع ما بعد البنيويات اللاحقة، بنزوعاتها المثالية المتأصلة. لقد دعاها بـ "السوبر بنيوية".

□□□

عودة أخرى للميثولوجيا البيضاء

دريدا ونقاده في العقل والبلاغة *

تأليف برنارد هاريسون

ترجمة رشاد عبد القادر **

برنارد هاريسون أستاذ الفلسفة في جامعة سوسكس حتى عام 1992 ومذّاك شغل كرسي إ.إ. إريكس في قسم الفلسفة في جامعة يوتاه Utah. اشتغل في حقلي الفلسفة والدراسات الأدبية. من أعماله في الفلسفة: Meaning and Structure (1972) و Form and Content (1973)، وفي الدراسات الأدبية: Tom Jones': The Novelist as Moral Philosopher (1975). يعمل حالياً مع باتريشا حنا على كتاب حول مفهوم الإحالة. كما يعمل على كتاب آخر يتعلق بتطور فكر فتغنشتين إضافة إلى كتاب عن فكرة القراءة الخاطئة أو المنحازة بتأثيرها في الدراسات الأدبية.

تمهيد:

في البداية نُشِرَتْ مقالة "الميثولوجيا البيضاء" عام 1971 في مجلة "البويتيك"،

---

* هذه الدراسة مأخوذة عن المجلة الفصلية Critical Inquiry، ربيع 1999. (المترجم).
BERNARD HARRISON/ "WHITE MYTHOLOSY REVISITED: DERRIDA AND HIS CRITICS ON REASON AND RHETORIC"

** تجدر الإشارة إلى أن المؤلف يعتمد في اقتباساته على النص الانكليزي المترجم عن الأصل الفرنسي تحت عنوان:
White Mythology: Metaphor in the text of Philosophy, Margins of Philosophy, Trans. Alan Bass. وتتم الإشارة إلى النص الفرنسي الأصل في الحواشي في نهاية الدراسة. (المترجم)

وصدرت ثانية- بوصفها المقالة الأطول من بين إحدى عشرة مقالة- في "هوامش الفلسفة" 1972؛ وهي مقالات "تشق طريقها" بمناحٍ واتجاهاتٍ متعددة "عَبْر تناول صارم مترابط للبقع العمياء، مناطق القلق، والتناقضات المتنوعة التي تميِّز خطاب العقل الفلسفي".1 إنّ ما تتناوله الميثولوجيا البيضاء معالجةً هو، بشكل عام، موقع الاستعارة في الخطاب الفلسفي. وقد اقتبس العنوان عن الحوار اللاذع والذكي بين "آريست Ariste وبولِفيل Polyphile، أو لغة الميتافيزيقيا" في كتاب حديقة أبيقور لـــ أنـــاتول فرانس. حيث يكتشف آريست الميتافيزيقي بولِفيل وهو يتصفح "أحد الكـتب الصـغيرة الـتي تضع حكمة العصور بين يدي القارئ، مُستَعرِضاً جميع المذاهب، الواحد تلو الآخر، من اللإيليين السالفين إلى الانتقائيين المتأخرين، مُنتَهياً إلى لاشلير M.Lachelier".2 بَيْد أن بولفيل غير مبالٍ بنيل الحكمة. فهو، مستبقاً بذلـك على نحو لافت اهتمامات دريدا، لا يُعْنى إلا بـ"الشكل اللفظي" للمنطوقات المميـزة للميـتافيزيقيا التي عرضها في ملخص صغير وعلى نحو عشوائي عبر حـواره، فأوصـلته إلى المـثال الرائع: "تتملك الروح الله باتساق إذ تشترك في المطلق."3

يسـأل آريسـت بولفيـل، بعـد أن يلاحـظ بحـذر: أن "كـل شيء يشير [إلى...]"***،4 وأنـه يمكـن تأسـيس استنتاج من هذا القبيل على نحو راسخ في المحاجة،5 يسأله إلام أفضت به أفكاره عن "الشكل اللفظي" للقضايا الميتافيزيقية.6 يرد هذا الأخير على سؤاله عبر وصف لغة الميتافيزيقيا باستعارة مسهبة مطولة. فالميتافيزيقي يشبه شاحذ السكين الذي يختار سن العملة المعدنية والأوسمة بدلاً من المقصـات والسـكاكين. بعـد أن يمحـو حاشية القطعة المعدنية النقدية؛ التاريخ والصـورة، بحيـث لا يـبقى أثر لـ فكتوريا أو وليم أو الجمهورية، يقدم قطعه المعدنيـة الـنقدية المشوَّهة، بما أنها لم تعد تملك أية قيمة أو أصل قومي يميزها، عـلى أنها سك عملة قد تحرر من قيود الزمان والمكان، عملة ذات قيمة لا تثمَّن وتـداول لا حـدود له.7 إذن، بحسـب بولفيل، ومع سيرورات التجريد التي تولد المفردات الميتافيزيقية: "كل مصطلح أولي للغةٍ يمثّل في الأصل شيئاً حسياً معيناً". 8 حـتى فـي أعلى مستويات التجريد يبقى خطاب الميتافيزيقي مسكوناً بالدلالات المجسدة المادية الممحوَّة والأصلية لمصطلحاته، إذ تستقي الادعاءات الميتافيزيقية

*** كل ما هو ضمن أقواس مربعة إضافة للمترجم. (المترجم)

مـــن هـــذه الفحاوي المتآكلة المتنصلة وحدها أياً يكن المعنى الذي لم تزل تمتلكه. الـــتجريد نفسه احتيال لأنه استعارة مقنّعة؛ فالفلسفة الأخلاقية، مثلاً، تبدأ في تضاد الصـــور، في تضاد السبل القويمة والملتوية.9 وبدلاً من أن تحررنا من الاستعارة باسم العقل، تمارس الميتافيزيقيا باسم التجريد والعبارات العامة أسلوباً في التفكير لـــم يـــنجح إلا فـــي أن يحجب عن نفسه استعاريته العميقة بإبعاده الاستعارة إلى هوامـــش نشاطها "الرسمي". وبدلاً من مناصرة العقل والحقيقة في حرب أفلاطون بيـــن الشـــعراء والفلاســـفة و"بِقَدَر غريب، يُجبَر الميتافيزيقيون الذين يفكرون في الهـــرب من عالم الظواهر على العيش أبد الدهر في المجاز. شعراء يرثى لهم إذ يجعـــلون ألـــوان الحكايـــات الرمزية القديمة باهتة، وهم أنفسهم ليسوا إلا جامعي الحكايـــات الرمزية، صُنّاع الميثولوجيا البيضاء".10 وكما يعبر دريدا، إن مجرد خطأ مطبعي، وما يلمح إليه يظهر في نسخته فعلاً، كفيل بتحويل آريست Ariste، المدافع عن الميتافيزيقيا، إلى آرتيست 'Artiste' [فنان].

يقـــدم آريســـت وبولفيل الثيمات الرئيسة لمقالة دريدا الذي يفترض أن يكون القارئ متآلفاً مع مقالته. وتعد مقالته أيضاً مصدر نوعين من اللعب بالكلمات التي يســـتخدمها دريـــدا عـــلى نحـــو مميز، هنا كما في أمكنة أخرى، ليبني تضمينات محاجَّـــته ويعرضها، وكلتا اللعبتين غامضتان بما فيه الكفاية، وهذا يتطلب شرحاً لـــلقارئ الذي يتناول المقالة للمرة الأولى، على الرغم من أن الأمر قد يقع تحت طائـــلة الحذلقـــة. الهـــم الأول: العـــنوان. إذ ثمة نسق من ظلال المعاني لمفردة Blanche فـــي الفرنسية يمتد عبر المفردات التي لها الأصل ذاته كـ blanchir (يبيّض [قماشاً]، يبيض [بمادة مبيضة]، يحل، يعتق) blanchisserie (المصبغة)، وblanchiment (تبييض الجدران، تبييض أوراق النبات [منعها من الاخضرار]، وغيرها). يوحي السياق أن هذا النسق وحده هو ما كان قد وضعه مؤلف آريست وبولفيـــل نصب عينيه، رغم أن بعض ظلال المعاني التي يحتوي عليها– كتهميش وحجب مظاهر نشاط المرء، ودس الأشياء تحت البساط– ستكون أيضاً في المركز مـــن محاجـــة دريـــدا. غير أن Blanche تنطوي أيضاً على ظلال معان عرقية (العـــرق الأبيـــض، وغيره)، ويتخذ دريدا خطوات يفعّل فيها هذا النسق أيضاً في ذهـــن القـــارئ. إن الميثولوجيا التي يجمعها "شعر" الميتافيزيقيا "الكئيب" هي، في نظـــر دريدا، الميثولوجيا المميَّزة للغرب وللعرق الأبيض. وكما أسلفنا، ليس ثمة

بيِّـــنة في السياق أن أناتول فرانس، صاحب العبارة الأصلي، قصد أن يتم تناولها هكـــذا. لكن يمكن للمرء أن يجيب بروح نقد جامعة ييل في الثمانينيات: إن دريدا، فيْ دفعه لظلال معانيها [الميثولوجيا البيضاء] في ذلك الاتجاه المبرر لغوياً بأكمله، إنما يقيم الدليل على قوة رأي من آرائه الأكثر مركزية وهو أن اللغة تفوق القصد، فالمتكـــلم لا يمكنه، بوضع توقيعه على نص ما، أن يؤسس أي حق في أن يستبعد نســـقاً ثانوياً من القراءات المحتملة بوصفه غير مقبول ومتنافراً مع مقاصده؛ وفي نهايـــة الأمر، لا تستند الكيفية التي نفهم بها ما نقرؤه إلى مقاصد الكاتب الخاصة، بل إلى القدرات المتأصلة في اللغة التي اختار الكاتب أن يكتب بها.

مصـــدر دريدا الآخر للعب بالكلمات في المقالة هو مفردة exergue (حاشية القطعـــة المعدنية). وهي مصطلح تقني في علم النمِّيات*. يقدمها قاموس أكسفورد بوصـــفها ذات أصل فرنسي، وهي مصوغة بوضوح من اليونانية εχ(خارج) و epyov (العمـــل): "قـــد يقصد بها، كونها شبه يونانية حولت إلى الفرنسية hors-d'oeuvre (المشهّي)، شيء ما يقع خارج العمل". ومن حيث معناها النمِّي التقني، حاشية العملة النقدية هي "الحيِّز الصغير الذي يكون عادة على قفا العملة المعدنية أو الميداليـــة، فـــي أســـفل الصورة أو الرسم الرئيسي، المخصص للنقش الثانوي كالـــتاريخ والحـــرف الاستهلالي من اسم النقاش، وغيرها. والنقش المدرج هناك أيضـــاً."11 إن ما ينطوي عليه هذا التعريف، سنرى أنه عنصر أساسي في لعب دريـــدا على المصطلح، هو أن محتويات الحاشية تحدث صدعاً في الاكتفاء الذاتي للقطعة، إذ تربطها بالزمن، تربطها بصانع وبأصل وبمكان في التاريخ. بمعنى ما، لا تمثل محتويات الحاشية جزءاً إضافياً للنقش بقدر ما تمثل ما وراء النقش، تمثل تعـــليق العمـــلة النقدية على فشلها في أن تفسِّر نفسها بنفسها بقدر ما يتعلق الأمر بوجودها ومنابعها، وتمثل تعليقاً على فشلها في أن تظل شيئاً "متحرراً من الزمان والمكان"، شيئاً ذا قيمة لا تُثمَن وتَداوُل لا حدود له.

محاجَّات دريدا

يطـــلق آريســـت غير المقتنع طلقة الوداع، بانسحابه المفاجئ، قائلاً: "لو أنك ســـاجلت وفق الأصول، لتمكنت من تفنيد محاجاتك بسهولة تامة."12 وقد وُجِّهت

*نمّي: ذو علاقة بدراسة أو جمع القطع النقدية والميداليات [المورد للبعلبكي]. (المترجم)

التهمة نفسها إلى دريدا. الحق، بات متعارفاً عليه أن لا يتهم أفراد الدوائر الفلسفية التي تتحدث اللغة الانكليزية دريدا بأنه لا يساجل "وفق الأصول" فحسب، بل حتى لا يمـلك محاجّـات البتة ليقدمها، ويعلل التأثير الهائل لأعماله، حسب الذائقة، إما بوصفه ضلال دُرْجة أدبية، أكثر مما هي عقلية، أو بوصف [هذا التأثير] نتاج جيل جديـد من الفلاسفة والنقاد الذين لم يعودوا يأخذون المحاجة على محمل الجد أكثر مما يفترضون أن دريدا يأخذها.

يـندرج معظم الفلاسفة التحليليين في المعسكر الأول. أما ريتشارد رورتي، الذي يندرج، إن لم يكن يكوّن، في المعسكر الثاني، فيعتبر أن دريدا يعمل بدرجة أقـل مـن خـلال المحاجـة مقارنـة بسـيرورات "إعـادة بناء النص سياقياً" recontextualization تشـبه تلك التي يتبين بها جابي ضرائب "مبدع" إمكانية جدولة وجيهة لمادة ما في جدول مفضلاً إياه على جدول آخر.

يـبدو لـي أن كلتا الاستجابتين لا تملكان الكثير لينصح بهما. إذ لا أجد في دريدا مقلداً فرنسياً لـ رورتي ولا أجده مشعوذاً. إن أحد الأسباب التي تكمن وراء الصـعوبة الـتي يجدهـا الفلاسفة المثقفون تحليلياً في فهم تفكيكية دريدا بوصفها محاجـة، أو ما يفهمونه على أنه محاجة، هو أنهم يجدون مشقة في تحديد الآراء الفلسـفية الـتي يهاجمها على وجه التحديد. تقدم الميثولوجيا البيضاء حالة وثيقة الصـلة بهـذه الـنقطة. يبدو أن دريدا يهاجم إمكانية وجود خطاب غير استعاري بذاته. إلا أن معظم الفلاسفة التحليليين سيؤكدون أنه من العبث افتراض أن هجوماً كهذا قد ينجح. إن لم يكن بمقدورنا التمييز في الممارسة بين ما هو حرفي [ظاهر اللفظ] وما هو استعاري في استخدامات المصطلحات، فلن نضمر مثل هذا التمييز في استعمالنا لها؛ لكن إن استطعنا التمييز بين الاستعاري والحرفي يمكننا آنذاك أن نقـوم بإبعاد الاستعارة عن أنواع الخطاب التي ليس للاستعارة فيها وظيفة، أو لها وظيفـة تشويشية وتحريفية ليس إلا. والدافع وراء استبعاد الاستعارة من الخطاب العـلمي قديم قدم مقالة جون لوك واستمر هذا الاستبعاد بنجاح إلى حد كبير طوال العقـود الـثلاثة التالية من خلال المناهج التي يوصي بها لوك في التحديد الدقيق للمصـطلحات وإواليات اشتغالها. من الواضح أن الدور المتزايد لعلم الرياضيات في العلوم الطبيعية ساعد هذه السيرورة في بداياتها؛ ولا شك أن تساؤل دريدا عن احتمال وجود الاستعارة في علم الرياضيات وثيق الصلة هنا.13 إن كان الخطاب

غير الاستعاري ممكناً في علم الرياضيات، وبالتالي في الفيزيقا، فلِمَ لا يكون ممكناً في الفلسفة، لا سيما في فلسفة ذات أهداف ومناهج مرتبطة عن كثب مع أهداف العلم؟

إذا لم يغرر بنا تضييق الخناق على دريدا بهذه الطريقة، من الضروري التذكر أن ثمة أكثر من طريقة لتأسيس التمايز بين ما هو حرفي وما هو استعاري. تبرز مشكلة الاستعارة في الموروث التحليلي بوصفها نتيجة تحدٍّ مُدْرَك طرحته المنطوقات الاستعارية على مبدأ فريج Frege ومفاده أن معنى تقرير ما، وليكن S ، هو صدق شروطه [الشروط الضرورية والكافية لحقيقته]. ويقتضي مبدأ فريج- في أبسط أشكاله- مبدئياً على الأقل، كشرط لكمال المعنى إمكانية رؤية كيفية البت فيما إذا كان S [شيئاً] حقيقياً أم مزيفاً. ما يراود ذهن معظم الفلاسفة التحليليين حين يقولون إن تقريراً ما، كـ"الثلج أبيض"، حقيقي حرفياً أو أنه مستخدم حرفياً، هو أن هذا الشرط قد تحقق. والتقرير أو السياق أو استخدام الكلمات الاستعاري، كـ"الوقت، مهووس يُذرّي التراب"،14 هي إحدى الحالات التي يظهر فيها الرابط الفريجي مفصوم العرى بين المعنى والحقيقة. فهل حقيقة الوقت مهووس يذري التراب؟ يعجز السؤال عن أن يكون ذا فحوى. لكن لا يبدو أن أبيات تنيسون تعجز عن أن يكون لها فحواها. فهل ثمة، إذن، نوع من المعنى؛ معنى استعاري، لا يمكن فهمه في علاقته مع افتراضات صدق الشروط الآنفة الذكر؟ إن أكثر المجادلات انتشاراً (في الوقت الحاضر)، تلك الدائرة بين بلاك ودافيدسون، بخصوص الاستعارة تتعلق تماماً بهذا السؤال الأخير.

العقبة الحقيقية التي يواجهها الفيلسوف التحليلي في فهم آراء دريدا في الاستعارة لا تكمن فقط في أن دريدا لم يكن مهتماً بتاتاً بتلك المشكلة، بل تكمن أيضاً في عدم اهتمامه بالكيفية التي يتم بها تأسيس التمايز بين ما هو استعاري وما هو حرفي؛ الأمر الذي تقوم على أساسه تلك المشكلة. إن فكرة المعنى بعامة، في حالة دريدا، تفسر دائماً بطريقة لا فريجية، أو ما قبل فريجية؛ أي ليس من حيث صدق الشروط، بل من حيث العلاقة بين الدال والمدلول (signifiant and signifie) التي يأخذها دريدا- وإن كان لا ينفك يفككها- عن سوسير؛ ويصدق الأمر نفسه على مفهوم الاستعارة، أو بالأحرى على التضاد المؤسّس بين ما هو استعاري وما هو حرفي. فالخطاب الحرفي، في نظر دريدا، هو في الواقع خطاب

نســـتطيع فيــه تعيين مدلول كل عبارة، ولتكن E، دون إحالة إلى العلاقة بين E والعــبارات الأخــرى في اللغة. وعلى النقيض من ذلك، الخطاب الاستعاري هو خطاب يقتضي تعيين مدلول لكل عبارة فيه الإحالة إلى العلاقات بين E والعبارات الأخرى.

إن هــذه الطريقة في رسم التمايز بين الاستعاري والحرفي متأصلة، بالسبل التي يتعقبها دريدا في القسم الثالث من الميثولوجيا البيضاء،15 في تعريف أرسطو للاستعارة: "الاستعارة هي تحويل إلى شيء ذي اسم يدل على شيء آخر"*.16 ما يريده دريدا منا أن نلاحظ في هذا التعريف: هو افتراضه الضمني أن دلالة الاسم تــبقى ثابــتة تناسباً مع سيرورة "التحويل" أو "النقل" الاستعارية. وفي غمرة نقاش المعــرفة، يرى أرسطو، في كتابه "فن البلاغة"، وفقاً لترجمة فريز J.H. Freese أن "الكــلمات تعني شيئاً ما".17 وفي تتبعه ترجمة غارنيير الفرنسية، يعطي دريدا هــذا التعريف تحويراً يجر به أرسطو إلى نطاق الفلسفة العقلانية لما بعد النهضة: "إن الخاص* في الأسماء أن تدل على شيء ما،"18 ومن هنا يورط دريدا أرسطو في نظرية من نظرية المعنى، مع أن فتغنشتين يستمدها من أوغسطين، فهو يعيّنها أيضــاً بوصــفها جــذراً عميقاً: "لكل كلمة معنى. والمعنى مترابط مع الكلمة. إنه الموضوع الذي تمثله."19 إذا كان معنى الاسم هو ما يدل عليه، فإن ما يتم "نقله" فــي الاستعارة هو تلك الدلالة. والآلية اللفظية التي تؤثر على النقل تصبح، على نحو مترابط، مجرد وسيلة نقل تدخل في أي حال من الأحوال في جوهر، بوصفه معنى، ما يتم نقله. هكذا يصل المرء إلى ما وصفه دريدا سابقاً بكونه "الأطروحة الفريدة للفلسفة" في أن الفحوى الذي تنقله الاستعارة (يتكلم دريدا هنا عن تضادات مؤسســة معيــنة للميتافيزيقيا يعتبرها استعارية بالضرورة في صفتها)" هو جوهر مستقل بصرامة عما ينقله."20؟

---

* جــاء في كتاب فن الشعر لأرسطو "والمجاز (الاستعارة) نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر" ص58 ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت دار الثقافة، ط2، 1973. (المترجم)

* آثــرنا مفــردة "الخاص" ترجمةً لــProper (بمعنى: "فريد، امتياز خاص" وpropre الفرنسية "خــاص")، لمــا تعــنيه هذه المفردة في السياقات التي ترد فيها من اقتصار سمات معينة على شيء دون غيره تخصه بكونه أصيلاً [لا يُزال ولا يُفنى]، وهي تأتي أيضاً بمعنى "حرفي" الذي احتفظــنا به ترجمة لــliteral التي تقف قبالة الاستعاري. وسنشير إلى هذه المفردة بوضعها بين قوسين صغيرين " " كلما ورد ذكرها. (المترجم)

إن تحديـــد الاســـتعارة بهذه الطريقة، أي بوصفها تضاداً بين استخدام مفردة للإبانة عن الكيان الذي تدل عليه على نحو صحيح أو دقيق (المصطلح الأرسطي الـــذي يبدو لدريدا أنه يساند هذا المعنى هو kurion [proper]) وبين استخدامها "عـــلى نحو خاطئ" بخصوص كيان آخر لإظهار شيء من التشابه بين ذاك الكيان أو تماثله مع الكيان الأول، إن هذا التحديد للاستعارة، يقترح دريدا، يقلل تلقائياً من مرتبة اللغة اليومية كما وصفها سوسير- حيث تستند إمكانية تعيين موقع دلالة أي مصـــطلح إلى العلاقـــات بيـــنه والمصطلحات الأخرى للغة- نقول، إنه يقلل من مرتبـــتها إلى دور ثـــانوي بوضـــعها مقابل فكرة لغة أكثر ملاءمة وأكثر فلسفية يُستخدم فيها كل مصطلح ليَستجمع دلالته "الخاصة"، وتصبح الاستعارة مجرد اسم آخـــر لاســـتخدام خـــاطئ للمصطلحات. حيث (يبدأ "أرسطو" دريدا في أن يتبدَّى مـــرتاباً مـــثل هوسرل)" المثل الأعلى لكل لغة... (هو)... أن يحمل إلى المعرفة الشيء عينه."21 ولإنهاء هذه المرحلة من إعادة بناء محاجة دريدا، نقول بإيجاز: فـــي محاجـــته ضد إمكانية وجود "خطاب يقدّم نفسه بكونه غير استعاري"،22 لا يســـاجل دريدا، على نحو مناف للعقل، أن ليس ثمة قضية علمية أو فلسفية تملك صـــدق شـــروط أنقى من "الوقتُ مهووسٌ يذرّي التراب"؛ بل يساجل ضد إمكانية وجود لغة "فلسفية" تستطيع، بالمعنى السابق، أن "يحمل إلى المعرفة الشيء عينه."

إنـــنا مطالـــبون، إذن، بالتركيز على المحاجة، أو عقدة المحاجات المترابطة التي تقول بـــ:1.أن "الأفكار" أو "المفاهيم" تستطيع أن تكون ملائمة أو غير ملائمة للواقع؛ 2.وبالتالي، يجب أن يكون ثمة نسق ما من المفاهيم الصحيحة والمخلصة، إذا جـــاز التعـــبير، مـــيتافيزيقياً للوجود على ما هو عليه؛ 3.أن معظم العلامات الأساســـية لـــلغة ملائمة ميتافيزيقياً ستختار مفاهيم من هذا القبيل بحيث تمتلك كل علامـــة معـــنى بمعزل عن أية علامة أخرى، بما أن معناها سيكون المفهوم الذي يمثلها ليس إلا؛ 4.أنه من الممكن إنجاز مثل هذه اللغة، على الأقل على نحو متشظ ومن حيث المبدأ، وبالتالي فهي بمثابة الهدف "الخاص"، والحق الهدف الذي لا مفر مـــنه للتنظير الفلسفي؛ 5.إن اللغة اليومية هي أداة لا تلائم الفلسفة لأن 6.الاعتماد المتـــبادل لعلاماتها يجعل من المتعذر إنجاز وضوح الإحالة وأحادية معناها التي تجعـــل مـــن كـــل علامة أساسية للغة واضحة منطقياً (بمصطلحات رسل) "الاسمَ الخاص" لشيء فريد"؛23 أي، لإنجاز المثل الأعلى الأرسطي الذي "لم تنكره" أية

فلسفة مخلصة لطبيعتها بوصفها فلسفة. "إن هذا المثل الأعلى هو الفلسفة."24

وقد أدت مجموعة الأفكار هذه، في زعم دريدا، وظيفة الدافع الأساس للميتافيزيقيا الغربية منذ أفلاطون، رغم أن دورها، مع تطور فلسفة ما بعد النهضة منذ ديكارت، بات أكثر مركزية وأقل تحدياً. ولتبديد الانطباع السائد، لغاية الآن لدى جماعات معينة في أن غرض دريدا الأساسي هو الظاهراتية، إن لم يكن مقتصراً عليها، يحتاج المرء أن يتذكر فقط الدور المركزي الذي لعبته مثل هذه الأسئلة في المجادلات الدائرة بين برادلي ورسل، حيث كانت أصلاً باعثاً على الموروث التحليلي. ولأن برادلي إلى حد ما يقول بأطروحة- الأمر الذي يذكرنا بشدة بآراء دريدا- أن أي حكم "يستند إلى الشروط التي لا يتضمنها" فهو يعدّ أن الحقيقة يمكن لها آخر الأمر أن تمنح للعقل، أو بتعبير دريدا "تحمل إلى المعرفة" على مستوى المطلق.25 وبالمقابل، يعتبر رسل، وهو يقف هنا بوصفه نمطاً للميتافيزيقي عينه الذي يتصوره دريدا، بأن معنى علامة أساسية إنما هو مقوم بسيط منطقي ونفسي نوعاً ما من مقومات التجربة، يُمنح مباشرة للعقل دونما إحالة إلى معنى أية علامة أخرى في فعل اكتساب المعرفة.

الاعتقاد بأن المعنى علاقة دلالية تقوم بين علامة توقيفية ومظهر من مظاهر الواقع أو مقوم من مقوماته يُمنح للعقل ببساطة ووضوح مطلقين كان، بطبيعة الحال، موضع انتقادات واسعة في هذا القرن ومن منتقديه فتغنشتين، سوسير ومارلوبونتي. على الرغم من استناد دريدا بعض الشيء بدرجات متباينة إلى آراء الناقدين الأخيرين، إلا أن آراءه النقدية تبقى متفردة به في خطوطها العامة. وقد يكون أحد سبل فهم هذه الآراء، على الأقل في الشكل الذي تأخذه في الميثولوجيا البيضاء، هو أن نرى إليها على أنها تفصح عن هجوم على "التقابل الكلاسيكي بين المفهوم والاستعارة".26 وبحسب مصطلحات ذاك التقابل، إن استخدام اسم للدلالة على مفهوم يحضر مظهراً من مظاهر الواقع؛ جزءاً من حقيقة الأشياء، أمام العقل؛ في حين أن استخدام اسم استعارياً يؤسس مجرد رابط مبني على أساس تشابه مُدرَك بين اسمين أو تماثلهما. بعبارة أخرى، إن الرابط الذي تؤسسه الاستعارة هو ترابط بين كيانات لغوية؛ أي ترابط ملفق تماماً داخل مجال اللغة. ورابط الاسم/المفهوم، من جانب آخر، ليس جوهرياً علاقة لغوية مطلقاً. إنه رابط بين العقل والعالم الذي تمثله اللغة أو تعبر عنه. قد يكون للخطاب الاستعاري قيمة

ما ولكن قيمته تكمن فقط في مساعدته أن يضعنا على مسار مفهوم جديد (يقدم القسم الأخير من مقالة دريدا نقداً لهذه القصة المألوفة لدى نيتشه وغاستون باشلار). فالاستعارة، إذن، مسلمة بها في الفلسفة طالما أنها تعد بالرجوع إلى حرفية المفهوم ومعها مصادر إضافية:

تحدد الفلسفة الاستعارة على أنها خسارة مؤقتة للمعنى، اقتصاد للخاص من دون تلف يتعذر إصلاحه، التفاف لا مفر منه بلا ريب، لكنها أيضاً تاريخ وقد وضع نصب عينيه إعادة استيلاء دائرية على الحرفي ضمن أفق المعنى "الخاص".27

إذن، نحن نقف قبالة مثال عن نمط تفكير يستدعي على نحو مميز تفكيكية دريدا: إذ ثمة مفهومان، في هذه الحالة هما الاستعارة والمفهوم، متقابلان بطريقة تنطوي ضمناً على منح امتياز لأحدهما دون الآخر وذاك بجعل الأول يتبدى مركزاً والآخر هامشاً (من هنا جاء عنوان كتابه "هوامش الفلسفة"). إن تفكيك مثل هذه التراتبية المفهوماتية، وفق فهم دريدا للمصطلح، ليس مجرد مسألة قلب علاقة المركز والهامش. إنه بالأحرى تبيان أن التمايز بين المركز والهامش الذي نحن بصدده يمكنه أن يصبح واضحاً عبر استناد خفي إلى مكونها الهامشي ليس إلا. هدف دريدا من تضاد المفهوم/ الاستعارة إظهار أن هذا التضاد بأكمله يستند إلى الاستعارة، بالمعنى الثاني من المعنيين اللذين ميزناهما آنفاً. ولكي يكون التضاد واضحاً من حث رؤية العلاقات بين الخطاب "الخاص" والاستعاري اللذين يدمجهما هذا التضاد، ينبغي على مصطلحات المفهوم والاستعارة نفسها أن تكون مصطلحات في لغة "خاصة"؛ أي، لغة تكتسب فيها المصطلحات معنى بمعزل عن العلاقات فيما بينها، وذلك باتصالها المتكافئ مع مقومات واقع خارج اللغة وتعادلها معه. محاجة دريدا، في الواقع، أنها ليست كذلك وأن ليس ثمة مصطلحات تستمد من لغة كهذه. يستند هذا الاستنتاج جزئياً، بطبيعة الحال، إلى تطبيق أوسع للتفكيكية المنخرطة في زعم أكثر شمولية بأن فكرة لغة كهذه هي عينها فكرة متصدعة؛ فهي لا تستطيع أن تتسم بالإقناع إلا من خلال نزع التشديد عن سمات محددة وتهميشها، ويصنف هذا الزعم في مكان آخر تحت المصطلح الدريدي "الاختلاف والإرجاء" Différance الذي ينتمي إلى لغة بذاتها. غير أن ذاك الزعم الأوسع ليس في مركز الاهتمام المباشر للميثولوجيا البيضاء. ويمكن أن نوجز

محاجات دريدا المركزية في مقالته فيما سيأتي:

1. إن مفهوم الاستعارة ليس دخيلاً على الميتافيزيقيا. بل إنه مفهوم ميتافيزيقي.

ويستهل القسم الثاني من المقالة، Plus de Metaphore*، ببيان من هذا القبيل: "تبقى الاستعارة، في خصائصها الأساسية كافة، فلسفة كلاسيكية، ومفهوماً ميتافيزيقياً".28

2. وهو [مفهوم الاستعارة] في حد ذاته، شأنه شأن المفاهيم الميتافيزيقية الأخرى، ينبثق من شبكة من مثل هذه المفاهيم: نظام من المصطلحات حيث تفسر معانيها، في علاقاتها بعضها ببعض، الواحدة الأخرى على نحو تبادلي.

إذن، الهدف الذي يضعه دريدا لنفسه في مناقشته لأرسطو، بادئ الأمر في القسم الثالث من المقالة، هو إظهار كيف أن التمايز بين الخطاب "الخاص" والحذفي، وهو مركزي في حد ذاته في زعم الفلسفة بأنها تشكل خطاباً من النوع الأول، ينبثق من شبكة التمايزات، التي "يبدو أنها تنتمي إلى سلسلة أنطولوجيا أرسطو الطويلة عديمة الحركة، بنظريتها في قياس تمثيل الوجود، بمنطقها، ونظريتها المعرفية، وبمزيد من الدقة بشعريتها وبلاغتها".29

3. من هنا، أن أية محاولة لإقامة التضاد بين الاستعاري والحرفي (أو "الخاص") في لغة تتعالى على ذلك التمايز الذي يميز، من وجهة نظر خارج اللغة، ما بين العلاقة المباشرة بين الاسم وحامله وبين العلاقة غير المباشرة بين اسم واسم متورط في الاستعارة والعبارات الملتوية، نقول، ستفشل هذه المحاولة لأن المصطلحات التي تشتغل بإوالياتها ستبرهن أنها نفسها قابلة للتأويل فقط، عند نقطة ما، من خلال قوة الاستعارة والعبارات الملتوية.

في الواقع هذه هي الحركة التي تسود مناقشة دريدا للمحاجة في القسم الثاني من المقالة، [أسباب] فشل محاولات محددة أن تقدم تصنيفاً يفترض فيه أن يكون غير استعاري لاستعارات أرسطو. بعد ذلك، في "حذف الشمس"، يتناول دريدا الثيمة نفسها بالبحث في مناقشته اشتقاق أرسطو، في كتابه "الشعر"، اسماً لفعل الشمس، الغفل من الاسم في حالات أخرى، في "قذف

* دعابة أخرى من دعابات دريدا اللفظية، إذ يمكننا أن نقرأها بالدرجة نفسها من الصوابية على أنها "لا مزيد من الاستعارة" أو "المزيد من الاستعارة".

لهبها" من الفعل "يبذر"* [speirein].30 وتتمثل فكرة دريدا هنا: بما أن قياس التمثيل بين أشعة الشمس والبذر غير "مرئي" [vu]، ولا تفرضه الطبيعة علينا على نحو لا مرد له، إن تبدى لنا بوصفه إكراهاً، فهو يستطيع فعل ذلك لأنه ينبثق من "السلسلة الطويلة التي نادراً ما تكون مرئية"31 لقياسات التمثيل التي سيكون مصطلحها الأول صعباً على أي امرئ أن يظهره، هذا إذا تجاوزنا ذكر أرسطو. بعبارة أخرى، يتصدى أرسطو لإمكانية أن التسمية- المجتزأة والهامشية من خلال مناقشته الكاملة للاسم بحسب دريدا- من جانب، والتعبير الملتوي وقياس التمثيل من جانب آخر، قد تُثبت في آخر الأمر استحالة انعتاقها. ترجع هاتان المحاجتان إلى زعم مركزي: لكي يقول الميتافيزيقي ما يريد قوله، يحتاج إلى أن يرى الأمور من وجهة نظر خارج اللغة، وجهة نظر مبدئياً منيعة عليه. مثلما يقول دريدا، "تستحيل السيطرة، من الخارج، على الاستعارة الفلسفية في حد ذاتها باستخدام مفهوم استعارة يظل نتاجاً فلسفياً".32 من الواضح هنا أن تعليل دريدا لاستناد الميتافيزيقيا إلى الاستعارة يمضي عميقاً أكثر من تعليل أناتول فرانس. إذ أن محاجة "آريست وبولفيل" ترتد إلى النزاع الوضعي المعهود: إذ ثمة استخدام أساسي بدائي للكلمات حيث تستمد، بمعزل عن علاقة بعضها ببعض، معانيها من الترابط مع مظاهر الخبرة البسيطة المجسدة المادية، لكن، وعلى وجه التحديد، ما يطعن دريدا في صحته هو إمكانية أن يظهر في التجريد هذا الترابط البدائي بين اللغة والعالم [الخارجي] من "سلسلة" العلامات.

4. ومن ثم ليس ثمة شيء بوصفه "جوهراً"؛ أي أن معنى مصطلح ما "مستقل بصرامة عما ينقله." فما يدل عليه تعبير ما، وليكن E، هو أمر داخلي في

تحويل الاستعارة لدى أرسطو إما أن يكون من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع، أو عن طريق القياس analogy. والحالة التي يتحدث عنها دريدا هنا هي التحويل عن طريق القياس فـ: "نثر الحب يسمى اصطلاحاً البذر sowing ولكن عملية الشمس في بعثرة أشعتها ليس لها اصطلاح خاص، وهذه العملية غير المسماة لها علاقة بالنسبة لضوء الشمس، تماماً كنفس علاقة البذر بالحب، ومن ثم جاء تعبير الشاعر عن الشمس 'تبذر نوراً ربانياً' 'sowing around a god-created flame' (من الترجمة العربية للدكتور إبراهيم حمادة [منشورات مكتبة الأنجلو المصرية، 1989] عن ترجمة إنغرام بايووتر Ingram Bywoter لكتاب أرسطو تحت عنوان On the Art of Poetry.) (المترجم)*

اللغة التي ينتمي إليها E.

من هنا،

5. يكف "التفاف" الاستعارة أو العبارات الملتوية، تلك السفينة التي تصورها عادة الميتافيزيقيا الغربية على أنها تعود محملة بمعنى حرفي جديد، يكف عن أن يكون ممكناً تصوره وكأن المرء يسلك منعطفاً مسدوداً. والحذف، كما يظهر المصطلح في عنوان القسم الثالث من المقالة، هو، في البلاغة، بين أشياء أخرى، إسقاط كلمة أو أكثر تكون ضرورية للتعبير عن معنى كامل لجملة ما. لكن- هذه هي فكرة دريدا- إذا كان المعنى الكامل لجملة ما لا يجب أن يمنح بربط مصطلحاتها واحداً تلو الآخر بجواهر ممنوحة خارجياً إلى اللغة، فإن فكرة معنى معبر عنه تماماً، معنى غير حذفي تتلاشى إلى فراغ؛ وبما أن سلسلة مثل هذه التأويلات لا نهائية، فإن تراكم طبقات المعنى الملحقة (أحد العبارات المفضلة لدى دريدا) قد تكون لا نهائية أيضاً.

ويستتبع هذا أن جميع الخطابات، بما فيه الخطاب الميتافيزيقي، تقع في أحبولة الإمكان، السلطة الزمنية والعرف المكاني التي يتمنى شاحذ بولفيل الميتافيزيقي أن يحرر قطعها المعدنية النقدية المتآكلة كيما يخلع عليها قيمة غير محدودة وتداول لا حدود له. إن الخطاب الميتافيزيقي خطاب مشتق من الاستعارة، وليس ما ترك وقتما طهرت اللغة نفسها من آثار الاستعارة والعبارات الملتوية والحذف على اختلاف أنواعها.

السياسة والهومانيزم

إن أحد أهداف الميتافيزيقيا الغربية، ابتداء من أفلاطون وأرسطو إلى هيغل، ماركس، هوسرل، هايدغر أو سارتر، كان توصيف الجوهر أو الطبيعة المتطابقة مع مفهوم الإنسان. وهو المشروع الذي يضعه دريدا نصب عينيه حينما يتكلم عن الهومانيزم ويناشد نهاية الإنسان كشأنه في مقالة أخرى في "هوامش الفلسفة".33 يستند هذا المشروع، بطبيعة الحال في نظر دريدا، إلى قوة اللغة، من جانب، في خلق معنى جديد وذاك بتحويل العلاقات بين العلامات كيما تنتج التفسير المتعلق عن بعد ولكن الدخيل تماماً على جوهر الإنسان الأمر الذي كان ميزة لأرسطو وهايدغر على التوالي، ويستند من جانب آخر إلى إنكار وتهميش تلك القوة لصون

معقولية الزعم القائل أن ثمة مثل هذا الجوهر وينبغي نشدانه. جوهر أصلي، وحدي، كفيل بأن يُمنح للفكر بنهائية [وإلى الأبد]. إن حركة الاستناد والتهميش المزدوجة هذه هي، في نظر دريدا، في الصميم من دافع الثقافة الأوربية على مر السنين في أن تقدم نفسها على أنها محددّة لطبيعة الإنسان بذاته. ما يقصيه هذا الدافع هو الاختلاف بفحواه الثقافي وبالمعنى الذي يقصده دريدا بـ(الاختلاف والإرجاء)؛ أي، قوة العلامات في أن تنمو ملتحمة مع المعاني الملحقة التي تختلف عن تلك المعاني الملحقة سابقاً وترجئ إلى أجل غير مسمى توطيد معنى وحدي نهائي. ويمثل تجمع الثقافات غير الغربية سياسياً، داخل الغرب وخارجه، القوة المهمشة لـ "الاختلاف والإرجاء" الذي "يثقل، بوطأة صامتة متنامية مهدّدة، على السياج الذي أقامه كلام الغرب [حول نفسه]."34 تتعلق لعبة الاستعارة الاقتصادية التي تستفتح الميثولوجيا البيضاء بهذه الثيمة. وقطع بولفيل النقدية المشوهة هي موضوع لـusure بمعنييها- الاستعمال (الكشط) usage (abrasion) [استهلاك القيمة بالبلى والاستعمال] والمراباة (usury)- بما أنها تفتح إمكانية أن تكون اللغة نفسها، في اللعبة اللامتناهية للاستعارة والحذف، قادرة على منح فائدة لـ"الميتافيزيقيا؛ الميثولوجيا البيضاء التي تعيد حشد ثقافة الغرب وتعكسها".35 وما نقش على حاشية القطعة المعدنية أو الميدالية- التاريخ واسم النقّاش- هو الذي يحمل، على وجه الدقة، الإحالة إلى احتمال [حدوث شيء ما]، وإلى التاريخية، والآخر، أي ما يجب إقصاؤه إن كان ينبغي على الكسب الاقتصادي الذي وعد به الـusure أن يتحقق. من المغري بطبيعة الحال، أن نربط هذه الثيمة؛ أي استغلال وتهميش الآخر غير الغربي في الآن نفسه، بباكورة تجربة دريدا، حينما كان طفلاً لأسرة يهودية جزائرية، في الاستبعاد السياسي والشخصي في ظل قوانين حكومة فيشي العنصرية التي يرصدها دريدا بمشاعر مؤثرة في نص عن السيرة الذاتية يشغل ذيل صفحات (أي، هوامش) كتاب جاك دريدا لـ جيوفري بنينغتون ودريدا.36

بعض اعتراضات قياسية

إن أكثر اعتراض ماثل للعيان يثار ضد التفكيكية، من قبل الفلاسفة والنقاد غير المبالين على حد سواء، هو أنها تستلزم تبعات عبثية أو تبعات لا تصدق.

والأكـــثر شـــيوعاً فـــي هذا الزعم المعلن بصراحة وفظاظة شديدتين هو: 1.أن محاجات دريدا تلغي التمايز بين اللغة والواقع خارج اللغة بإذابتها هذا الأخير في الأول؛ 2.أطروحته في أن محاولة تأسيس معنى ممتلئ لتعبير ما يخضع من حيث المبدأ لإرجاء غير محدود، تستلزم أن ليس ثمة تعبير له معنى في أية حال (عدمية لغوية)؛ 3.ومع التخلص من فكرة أن أي تعبير له معنى محدد ومن إمكانية التمييز بيـــن الـــلغة والعـــالم، بدد دريدا إمكانية أي تصور واقعي (أي، غير نسبي وغير بـــراغماتي) للحقيقة؛وأخيراً 4.بتبديل النقد العقلاني للميتافيزيقا بما يبدو أنه توجه بلاغـــي للـــنقد خان دريدا التزام حركة التنوير الفلسفية بالعقل وأسبغ غشاوة على التمايز المنهجي بين الفلسفة من جانب وبين الأدب والنقد الأدبي من جانب آخر.

مـــن الواضـــح، بطبيعة الحال، أنه لن ينظر كل امرئ إلى 1 و4 على أنها تكـــوّن "اعتراضـــات". والحق، أن إحدى أكثر السمات المميزة واللافتة للمناقشة الغزيـــرة- غالباً يكون ملؤها الحنق- في الثلاثين سنة التي مضت لعمل دريدا هو ميـــل مؤيّديه في أن يلوحوا باكتشافات تصنع عهداً جديداً هي نفسها التي يلوح بها المنتقصون من قيمته بوصفها سخافات.

كمـــا سيتكشـــف البحث في كتابات دريدا بيسر (على المرء الحذر نوعاً ما للـــتمييز هنا بين كتابات دريدا وملخصات مشايعيه وشروحهم لأعماله)، فقد أنكر دريـــدا غير مرة أن تكون آراؤه تستلزم أياً من التبعات الآنفة. وبالمثل كما يعلق بنينغـــتون بعد تعيين سلسلة استشهادات كهذه، "لا يكفي إثارة هذه الفقرات التي قد تكون دائماً مجرد تنصل أكثر من كونها تفنيداً".37

بقـــدر ما يتعلق الأمر بـــ1 و2، كما ساجلت بإسهاب في مكان آخر،38 ليس ثمة ضرورة للتفنيد بما أن كليهما استنباط خُلْفيّ [استنباط غير متفق مع المقدمات]. جـــلي مـــن محاجة الميثولوجيا البيضاء في تلخيصنا لها، أن دريدا لا يساجل ضد القـــناعة المألوفـــة العاديـــة أن ثمـــة كيانات بذاتها خارج اللغة، بل يساجل ضد الأطـــروحة الفلسفية أن ثمة معاني (دلالات) يتم تصورها بوصفها كيانات خارج الـــلغة. إذا كـــان هـــناك مـــثل هذه الكيانات، ممنوحة لحضور الوعي الهوسّرلي المحـــض، أو لاكتســـاب المعرفة الرسلي [من رسل]، كان بمقدور سائر مصادر المعنى المتضمنة في المفهوم المتطابق أن تمنح بإسهاب إلى العقل المتأمل في مثل هـــذا الكيـــان (فكرّ، مثلاً، في "الفطرة البسيطة" الديكارتية التي تعزز ابستمولوجيا

"الإدراك الواضح والمميز" الديكارتي). مؤكد أن إصرار دريدا على الاختلاف والإرجاء بوصفهما أمرين أساسيين للعلاقة القائمة بين العلامة والمدلول يتبع كنتيجة له إنكار الأطروحة الفلسفية، على اختلاف أنواعها، أن المضمون الدلالي الممتلئ لمفهوم ما، يمكنه أن يُمنح وبإسهاب إلى فعل معين خاص، غير لغوي أو خارج اللغة، للوعي. ويتبع كنتيجة أبعد له، أن المرء لا يستطيع أبداً أن يكون على يقين في أنه استخلص كامل المعنى المضمر باستخدام معين للكلمات في سياق معين (هذه هي، دون شك، النتيجة التي يضعها بعض شراح دريدا نصب أعينهم عندما ينسبون طابعاً تلمودياً إلى عمله). ما لا يتبعه هذا الإصرار كنتيجة له هي أطروحة- تحال إلى دريدا على نحو غير محكم- أننا لا نستطيع أن نميز في سياق معين من الاستخدام بين ما قد يعنيه تعبير ما في ذاك السياق، وما لا يمكنه أن يعنيه في السياق عينه؛ لذا لا نستطيع أن ننسب أي معنى محدد إلى أي تعبير في أي سياق مهما يكن. الحق، أن الأمر ليبلغ درجة العدمية الدلالية. إن إعادة صياغة مبدعة ستخدم، من دون شك، في استخلاص مثل هذه الأطروحة من الجمل وأشباه الجمل القصيرة المقتطفة من عمل دريدا وتقدَّم، مجردةً من سياقها، بوصفها دليل إدانة. غير أني على ثقة أن ليس ثمة إمكانية استدلال على مثل هذه الأطروحة تترتب على تحليل متأنٍ، مهما يكن، لمحاجة دريدا كما حاولنا منذ وهلة، وبطبيعة الحال، لا تترتب على المحاجات المقدمة هنا. هذا فضلاً عن أن هذه الأطروحة ستكون متناقضة مع أمر هو قطعاً زعم مركزي في فلسفة دريدا، أعني، الأطروحة التي تقول إننا لسنا بحاجة مَنفَذ إلى المقاصد الواعية للكاتب أو المتكلم أو أحوالهما كي نكون قادرين على فهم ما يُكتبه أو يقوله.

دريدا والبراغماتية الأمريكية الجديدة

إن معرفة معنى تعبير هي، للوهلة الأولى، معرفة الكيفية التي ينبغي للمعنى أن يستخدم في الخطاب. أخذت مجموعة كبيرة من الكتابات الفلسفية واللغوية، ولم تزل، ذاك الفكر البين لتدل ضمناً أن معرفة المعاني هي معرفة القواعد [النحوية]. وقد كانت إحدى الوظائف التقليدية للاعتقاد بالمعاني أو المفاهيم الفعليين؛ بمعنى خارج اللغة، التي يهاجمها دريدا في الميثولوجيا البيضاء، أن توضح ما الذي يضفي سمة المصداقية على القواعد التي نحن بصددها. أُضفيَت المصداقية على

القواعد، على حد قولهم، لأنها تقوم، خارج اللغة، على أساس طبيعة الأشياء. هنا يكمن السبب في أن الخطاب بمقدوره أن يمثل بصدق طبيعة الأشياء. وإذن، يستمر الخطاب في تتبعه مسار الواقع من خلال واقعة أن المفاهيم التي يمضي بها الخطاب حثيثاً ليست مجرد بنيات لغوية، بل سمات، أو كما كان الراحل رسل سيقول: "مقومات" الواقع عينه. إذا نبذنا المعاني فإننا بالتالي، هكذا يزعم، ننبذ الحقيقة نفسها، أو أقله ننبذ أي تصور للحقيقة غير نسبي وغير براغماتي. من ثم نصل إلى المجادلات بشأن الواقعية، اللاواقعية والنسبية، التي غذت حديثاً الموروث التحليلي في الفلسفة.

على النقيض مما يظن عادة، يبدو ليس ثمة سبب للافتراض أن دريدا قد حازب، سواء أكان عمداً أم سهواً، في هذه المساجلات. ويبدو أنه ليس ثمة ما يمنعه من أن يتخذ موقفه على أساس الزعم السلبي المحض في أن التفسير التقليدي للمعاني بتحويله لها إلى صنف من الكيانات الميتافيزيقية إنما هو تفكيك ذاتي. بالمثل، لو سأل سائل عما يمنحنا السيطرة، إذن، على فكرة الجزم الحقيقي، ليس هناك ما يمنعه من الإجابة على نمط فتغنشتين أو أوستين أن ليس ثمة شيء ميتافيزيقي واحد يمنحنا السيطرة على فكرة الحقيقة بوجه عام، بل هناك كثرة هائلة من الأشياء غير الميتافيزيقية تمنحنا سيطرة عليها في حالات مجسدة متنوعة من الحياة اليومية، ولصياغة هذه النقطة بتعابير أكثر دريدية نقول: إن مفهوم الحقيقة يتشكل داخل اللغة مثله مثل أي مفهوم آخر، ينتثر داخلها، كأي مفهوم، إلى ما لا نهاية استجابة لقوى الاختلاف والإرجاء.

في الواقع أعتقد أن هذه المواقع هي التي يستند إليها دريدا، رغم أن المكان ليس مناسباً لجمع التأييد النصي لهذا الزعم. كما لا توجد مراوغة بخصوص هذه المواقع. لكن عدها قراء عديدون، القراء المتحدثون باللغة الانكليزية خاصة، مواقع مراوغة. في حين صعب على آخرين الاعتقاد بأن محاجات دريدا لا تحيله بالضرورة إلى موقع نسبي شكوكي جذرياً عن القواعد والمعنى اتخذه كواين Quine وكتاب آخرون من ضمن إطار تأثير الأفكار الكواينية كدافيدسون Davidson، رورتي، أو كريبك Kripke. أشار صاموئيل ويلر .Samuel C Wheeler III في دراستين له إلى الحركة المؤسسة لأسرة الآراء الأخيرة هذه، وقد اعتبرتا إلى حد بعيد بكونهما تقيمان رابطاً وثيقاً بين فكر دريدا

وفكر دونالد دافيدسون.

بــدون النظرية الجوهرية [الماهوية] بخصوص المعاني والقواعد الدلالية، ثمة فحسب جمل مقبولة في متن معين للخطاب. الجمل المقبولة في متن الخطاب هي، على مختلف أنواعها، أجزاء من "نظرية" تتباين أجزاؤها بطرق متعددة في الدرجــة لا فــي النوع. توجد "الأشياء"، إذن، بوصفها افتراضات نظرية ما. وما يحل محل الضرورات والجواهر الموضوعية هي فكرة الوجود وفقاً لنظرية؛ أي، تعهد أنطولوجي.39

ما ينيط بدريدا، في نظر ويلر، الإمساك بالاختيار بين "الجوهرية بخصوص المعاني والقواعد" والبرغماتية الدافيدسونية وشكوكيتها بوصفه اختياراً لا مفر منه هــو محاجــته أن معــنى علامة ما، مع غياب المعاني الممنوحة لحضور الوعي بأكملــه وبكليته، يستند إلى الآثار التي تربطه بعلامات أخرى، التي بدورها تحدث آثــاراً هكــذا إلى مــا لا نهايــة. وفي قوله: "إن هذا التصور السوسيري في أن المنظومات المفهوماتية أنظمة اختلافات، يشبه شبكة اعتقاد كواين"،40 يعتبر ويلر أن محاجة دريدا تستلزم أطروحة كواين الشهيرة في "عدم تحدد الترجمة":

إن الصورة التي يتطلبها إنكار الحضور... هو أنه هناك نزعات المؤول لما ينــبغي عليه قوله ومتى ينبغي قول ذلك (نظريته) ونزعاتنا لما ينبغي علينا قوله ومــتى ينبغي قول ذلك. الترجمة أو التأويل هي مجرد ترسيمة تقوم على أساس هــذه العناصر. والتساؤل عما يعنيه حقاً منطوق ما بلغة في لغة أخرى مثله مثل السؤال أي مواقع كرة القدم هو موقع الدفاع.41

هــذا الفهم هو في حد ذاته مثار جدل، فهو يتجاهل التباين، المشار إليه، بين التحــليل الفــريجي للمعــنى مــن حيث صدق الشروط الذي يتقاسمه عملياً سائر الأطــراف المشــاركة في المجادلات التي أثارها ويلر في الفلسفة التحليلية، وبين تصور دريدا السوسيري جوهرياً عن المعنى بوصفه متورطاً في علاقة بين علامة (دال) ومضــمون مفهومــاتي (مدلــول). ومحاولة البرهان، شأن دريدا، على أن الميــتافيزيقيا الغربية ليس بمقدورها الزعم أنها رسخت على نحو قاطع مضمون مدلــول معيــن، مفهــوم "الإنســان" مثلاً، لاستحالة إقصاء الانجراف المنتشر في مضــمون هــذا المفهــوم أو أي مفهوم آخر، ذاك أن إمكانية مثل هذا الانحراف متأصــلة في طبيعة أية لغة يمكن للميتافيزيقيا (لا أن تنطق أو يُفكر، بل) أن تكتب

بها، نقول إن محاولة البرهان هي، من دون شك، أن يلتزم المرء بإنكار "الجوهرية بخصوص المعاني والقواعد". لكن من الصعوبة بمكان أن نفهم لم ينبغي لهذه المحاولة أن تلزم المرء بأطروحة كواين في عدم التحدد، إلا إذا أخذ الاختيار بين الجوهرية بخصوص المعاني وعدم تحدد الترجمة الكوايني [من كواين] كي تستنفد الخيارات النظرية المتاحة، إذ أن هذه الأطروحة هي بلا ريب، رغم الرواج الهائل حديث العهد لطريقة كواين في النظر إلى المسائل، مثار جدل.

يبدو واضحاً، على أية حال، أن تضمينات موقع دريدا تتعارض مع التضمينات الدافيدسونية، أقله من جانب بارز. وقد لاحظ آيرن هارفي Irene Harvey أن دريدا يعير دور الأمثلة في الميتافيزيقيا اهتماماً مركزياً:

ابتداء من عمله عن هيغل، على نحو بارز في Glas [نواقيس]، توخى دريدا تعيين حدود "بقايا" الـAufhebung* [بديل، إبطال]. فبدءاً من مكان اليهود فيما يتعلق بالأسرة، الدولة، النصرانية، والفلسفة، يتعقب دريدا المسالك التي يقصي بها هيغل اليهود فقط كيما "يتضمنـ"ـهم "في مستوى أعلى"؛ أعني، ليس بوصفهم يهوداً، بل بوصفهم النصرانيين الأصليين، في-الـ-طريق ليكونوا ما هم ليسوا عليه... وما هو بمثابة المجازفة بالنسبة (لدريدا) هو توضيح حدود هذا الإقصاء والتضمن في الآن نفسه لـ اللا-مثال non-example بكل ما للمصطلح من معنى- داخل المذهب الفلسفي الهيغلي. فاليهود ولا-مكانهم ليسا إلا مثالاً عن هذه الطريقة لكونهم على علاقة مع الـAufhebung. فبما أنهم مستبعدون بمقدورهم أن يكونوا متضمنين؛ على أن الآخر راديكالياً، يجب إقصاؤه في حد ذاته.42

ما تعززه هذه الفقرة هو التشديد مرة أخرى على مركزية غرض كتابة دريدا في تسليط الضوء على استناد زعم الميتافيزيقيا الغربية أنها تعبر عن آراء الإنسانية بعامة إلى آخر مستبعد مهمش حيث إمكانيته، إذا جاز التعبير، متأصلة في طبيعة علاقة الدال/المدلول تبعاً [للشكل الذي] أسست به في الاختلاف والإرجاء. كيما يكون هذا موقفاً واضحاً، يجب أن يكون ثمة إواليات اشتغال

* *Aufhebung: "هو في فهم هيغل، ومن بعده ماركس في مناقشته للدين، تجاوز الشيء بإيقاف مفعوله واستثمار الأفضل فيه." (عن كاظم جهاد في ترجمته لكتاب الكتابة والاختلاف ص128) (المترجم)*

مجانســة لمــبدأ الوضوح الذي اقترحه ميشيل دوميه Michael Dummett في ســياق آخر.43 وكي يُفهم الآخر بوصفه ما "يجب إقصاؤه في حد ذاته" ينبغي أن يكــون ممكــناً للآخــريّة أن تظهــر نفسها في الكتابة من خلال إواليات اشتغال الاخــتلاف والإرجاء. إن كان بمقدورها فعل ذلك، فعلى الأقل، أحد أحلام حركة التــنوير الفلسفية قد مات: إذ لا يمكن أن يكون ثمة "تاريخ عالمي للإنسانية". في فقــرة لافــتة للنظر ينحاز رورتي للموروث الكوايني البراغماتي الجديد ونصب عينيه ذاك المشروع [تاريخ عالمي للإنسانية] تماماً:

إن إجابــة الــبرغماتي عــلى السؤال الذي يطرحه ليوتار Lyotard في "الــتاريخ العــالمي والتباينات الثقافية": "هل يمكننا الاستمرار في تنظيم الأحداث المتراصــة فوقــنا من عوالم الإنسان وغير الإنسان على يد فكرة تاريخ عالمي للإنســانية؟" هو أننا نستطيع وينبغي... علينا نحن الديووبين [من جون ديووي] أن نمتلك تاريخاً لنعرف ارتقاء جنسنا البشري، تاريخ تشدد وقائعه الحديثة على الكيفية التي تطورت بها الأحوال في الغرب طيلة قرون قليلة مضت، ويخلص إلى اقــتراحات عــن الكيفية التي يمكن لها أن تتقدم أكثر في القرون القليلة القادمة. لكــن لــو ســأل ســائل عن التباينات الثقافية، عما ينبغي لتاريخنا أن يفعله مع الصينيين والكاشيناهو، لا يمكننا الرد سوى أن التواصل، على حد علمنا، مع هذه الشــعوب قد يفيد في تعديل أفكارنا الغربية عن أفضل المؤسسات التي يمكن لها أن تجســد روح الديمقراطية الاجتماعية الغربية... إن هذا الضرب من التمركز العــرقي هو، نعتقد نحن البرغماتيين، أمر لا بد منه ولا اعتراض عليه... ليس بمقدورنــا أن نسلخ جلد الديمقراطية الاجتماعية الغربية عن أنفسنا حينما نواجه ثقافــة أخــرى ولا ينبغي علينا أن نحاول. كل ما علينا فعله هو أن نمكث ما فيه الكفاية داخل قاطني تلك الثقافة لنحصل على بعض الأفكار عن الكيفية التي ننظر بها إليهم، ونرى إن كان لديهم أفكار نستفيد منها.44

مــن بــالغ الصعوبة تلفيق فقرة أكثر بعداً، في ثقتها بنفسها وغلبتها الثقافية العرضــية، عن روح عمل دريدا. لكن الموقف الذي تجسده ليس مشدوداً إلى نير زعم كواين وحده، بل تبعة ضرورية لهذا الزعم مثلما يعبر عنه ويلر: "ثمة فحسب جمل مقبولة في متن معين للخطاب". إن توسيعاً ملائماً لهذا الزعم وإضفاء صبغة أكــثر راديكاليــة عــليه، كفيــلان بأن يفسحا الطريق لتفسير دافيدسون "للتأويل

الراديكالي" الذي بدوره سيخلي الطريق للنتيجة التي يستكشفها دافيدسون في فكرة منظومة مفهوماتية بالذات أن ليس ثمة "أساس واضح يمكننا بناء عليه القول أن المنظومات مخلتفة".45 ففي حين أن اللغة في نظر دريدا تسلمنا من انجراف مستمر للمألوف إلى الاختلاف والإرجاء، إلى الآخرية، نجد أن طبيعة التأويل البراغماتية في نظر دافيدسون تجعل من المستحيل مبدئياً لأية آخرية راديكالية أن تظهر نفسها في "اللغة" التي تصبح بناء عليه وعلى نحو قاطع وأبدي لغتـ"نا". وندلف من هنا إلى إعادة تقديم رورتي، من الباب الخلفي للبراغماتية، إذا جاز التعبير، وفي ظل يافطة الديمقراطية الغربية المطامنة، من دون شك، لبعض الأسماء، وعلى وجه التحديد مزاعم الميتافيزيقيا الغربية التي قضى دريدا حياته مُجداً في قتالها، نقول إعادة تقديمه لكيفية الوصول إلى "التاريخ العالمي" وحتمية علاقة مع الآخرين تأنف أن تواجههم- في حين أنها قد تبحث فيهم وتستفيد منهم- بوصفهم أفراداً متخلصة بذلك من فهم غريب غير أنه مكافئ لما ينبغي أن يكونه الإنسان كي يكون إنساناً.

دريدا وهابرماس في الأدب والفلسفة

الاعتراض الرابع في أن دريدا يخون قضية العقل بإسباغه غشاوة على التمايز بين الخطاب الأدبي والخطاب العلمي، يفصح عنه يورغن هابرماس ويوضح حدوده بقوة. شأنه شأن رورتي، وعلى نحو سديد من دون شك، ينظر هابرماس إلى دريدا، بوصفه يخاطب المشكلة التي تمخض عنها كامل "خطاب الحداثة" في ما إذا كان ممكناً إضفاء سمة المصداقية على معايير العقل الغربي وكيف يتم لها ذلك؟ مثل رورتي أيضاً، يرغب هابرماس في أن يحتفظ بشيء من السيطرة على فكرة التاريخ العالمي، مع أنه سيسلم ورورتي بأنه لا يمكن لها أن ترتكز على البراغماتية سواء أكانت براغماتية ديووي، كواين أم براغماتية دافيدسون على مختلف أنواعها، كما لا يمكن الزج بفكر دريدا في خدمة مثل هذا المشروع. إذ أن دريدا، في رأي هابرماس، عدو العقل بصراحة؛ فهو أحد الأشخاص الذين يريدون "بسط سلطان البلاغة على دائرة المنطقي".46 وخطأ دريدا، وفق هابرماس، هو ما يراه رورتي وويلر بكونه فضيلته الرئيسة إذ لا يرى بديلاً ثالثاً، من جانب، للإحالة إلى خارج النص Logocentrism التي تقرن

الدفاع عن المعايير العقلانية بميتافيزيقيا الحضور، ومن جانب آخر، لا يرى بديلاً ثالثاً للنسبية التي تجعل من ثوابت الصحة والنقد العقلاني داخلية في الممارسات اللغوية والمتعلقة، في نهاية الأمر، باحتمالات الافتراض، التاريخ والمصالح العملية المشتركة التي حدث أنها وسمت مجموعات بشرية معينة بسمة مميزة. يقترح هابرماس خياراً ثالثاً يبلغ، في الواقع، مصاف الاستدلال المتعالي لمعايير العقل لكونها شروطاً مسبقة لإمكانية التواصل:

إن ألعاب اللغة لا تفعل فعلها إلا لأنها تسلم جدلاً بـ"أوضاع مثالية" Idealizations تتعالى على أية لعبة لغوية محددة؛ ولكونها شرطاً ضرورياً لاحتمال بلوغ الفهم، تحدث هذه الـ"أوضاع المثالية" منظور اتفاق متاح للنقد على أساس مصداقية المزاعم... واستناداً إلى هذه الحاجة لإقامة الاختبار ضمن الممارسة العادية يمكن للمرء التمييز، مع أوستين وسيرل Searle، بين الاستخدامات "المعتادة" للغة واستخداماتها "الطفيلية".47

ومن طريق الاحتكام إلى الـ"أوضاع المثالية" المختلفة والمعايير المقترنة بالمصداقية التي تحكم الأنماط المختلفة للمشروع اللغوي، يمضي هابرماس حثيثاً في إقامة تمايز بين "لغة الفلسفة والعلم"، ولكونها مخصصة إلى حد بعيد لـ"أغراض معرفية فهي مطهرة من كل ما هو استعاري ومجرد بلاغي، منعتقة من الاختلاطات الأدبية"، وبين اللغة الأدبية المتصورة بوصفها لا تعنى إلا بإمكانية "العالم التوليدية" للغة نفسها.48 لا يعير هابرماس بالاً، على ما يبدو، لما قد تكونه فكرة النشاط الأدبي المتصورة في هذه المصطلحات؛ الحال، أنه يذكر ها بعبارات- مثل "لا تواصل شؤون العالم"، تخول "الأفعال الإنشائية"- بـ"خلق لعوب لعوالم جديدة، أو بالأحرى بإثبات قوة العبارات المبتكرة للغة في الكشف عن العالم"- توحي بأنها قد لا تملك أية فكرة أساسية على الإطلاق.49 إن وجود الأدب في نظر هابرماس شيء من الأحجية، وقد كان كذلك ولم يزل بوجه عام بالنسبة للمنظرين في أوساطنا. إلا أنه صريح في أن الأدب لا يملك دوراً في تكوين هوية المرء سواء أكانت شخصية أم ثقافية، كما لا يملك دوراً في تشكل وجهة النظر أو مصطلحات ترابط المجتمعات، إذ أن هذه المهمات تقتضي ضمناً وظائف معرفية هي ميدان مقصور على "العلم والفلسفة".

إن السيرورات التي تجري لغوياً كاكتساب المعرفة، توارث الثقافة، تشكل

الهوية الشخصية، إضفاء السمة الاجتماعية، والدمج الاجتماعي منخرطة جميعها فـي التغـلب على مشاكل يطرحها العالم... وهذه السيرورات التي تجري لغوياً ضـمن العـالم هـي، في نظر دريدا، مطمورة في سياق مكون للعالم يضر بكل شيء: إذ تستسلم بنوع من القدرية للحدث المتعذر ضبطه لإنتاج النص.50

قد يكون الدفاع عن دريدا ضد هذا الهجوم من طريق التنويه إلى المدى الذي يقـترب فيه هابرماس من المغالطة المنطقية. إذا كان دريدا على حق لتوقع المرء أن الحدود بين العقل والبلاغة ستبدأ في التدفق والاندماج عندما تتجلى الاستنادات المتـبادلة الغامضـة المبيّتة في تعقد هذه المقولات المستقلة والمتضادة جذرياً في الظاهر فحسب. يسلم هابرماس جدلاً أن هذا لا يمكنه أن يحدث بما أن الطلاق بين العقـل والـبلاغة الـذي يتعالى على دفق اللغة هو فوق لعبة الاختلاف والإرجاء ووراء نطاقهـا. غيـر أن هـذا في حد ذاته يثبت ما ينكره دريدا في أن مثل هذه المقـولات المميزة لطريقة التفكير "الغربية" على الأقل منذ حركة التنوير الفلسفية ليسـت مجرد نتاج موضعي لإمكان تاريخي آخر، بل تحررات أبدية للعقل الأزلي الـثابت. من المحتمل، بطبيعة الحال، أن أطروحة رفيعة وإيجابية كهذه قد تتوقف على دفاع سلبي متواضع. فالحد الفاصل بين العقل والبلاغة قد يتجاوز التمايزات المألوفة والواضحة تماماً مما يجعلها وراء نطاق قوة المحاجة، مهما كانت بارعة ودقيقة، لتحل محلها. بيد أنه من الغامض ثانية ما الذي ستكونه هذه التمايزات. إن أكـثر الطـرق حصافة ووضوحاً لتمييز تقارير "العلم والفلسفة" عن مثيلاتها في الأدب تركـز عـلى التخييل الجلي لهذا الأخير. على أن، ليس ثمة ما يقتضي في موقـع دريدا، بقدر فهمي له، أن ينكر التمايز بين تقرير أدبي كـ: "لا بد أن أحداً مـا كـان يلفق الأكاذيب عن جوزيف ك، فمن دون أن يسيء إلى أحد اعتقل في صـبيحة يوم جميل"، والتقرير الواقعي كـ"تبعد الأرض قرابة 93000000 ميل عـن الشـمس "الناشـيء عن واقعة أن هذا الأخير يدعي الحقيقة وهو في الواقع حقيقة. لا يقول دريدا، بأي معنى تافه مناف للعقل، بأن العلم "مطمور" في الأدب. ولا يـتعهد، كمـا أشـرنا، بالزعم المنافي للعقل على السواء كسابقه في أنه من المـتعذر تطهيـر الخطـاب العلمي، على الأقل ضمن حدود معينة وفي الأقسام المحكمـة على نحو معقول للعلوم الطبيعية، من الاستعارة بالمعنى العادي للمزاعم التي تكون صدق شروطها إما مصمتة أو غير أساسية لوظائفها في الخطاب.

لكن إذا كان الإخفاق مصير الدفاع السلبي المتواضع لمقولات هابرماس فلا خيار لديه، إذن، إلا أن يقدم دفاعاً أكثر إيجابية ورُقياً، ويجب على المحاجة المتعالية التي أشرنا إليها آنفاً أن تتبوأ كامل أهمية المحاجة. فهل يمكننا فعل ذلك؟ إن دعوى دريدا المضادة هي، في الواقع، أن مصطلحي العلم والأدب، كباقي المصطلحات، لا يضفى عليهما المعنى من خلال وضع الواحد منهما تلو الآخر، إذا جاز التعبير، بالاشتراك مع المضامين المفهوماتية المعطاة بكمال ونهائية مطلقين للوعي، بل **هي مصطلحات مفهومة فقط من خلال علاقاتها مع بعضها البعض في لغة هي نفسها لغة محتملة، كيان تاريخي،** لغة شعب من الشعوب، لغة قبيلة أو ثقافة، ولكونها كذلك فهي عاجزة عن مقاومة القوى التي تقشر معاني جديدة وظلال معان من القديمة في سيرورة ليس لها نقطة أصل محددة ولا نهاية.

إن أقّوى ورقة يمكن لهابرماس اللعب بها الآن هي الزعم أن تقسيم معين لوظائف "الأدب"، من جانب" ووظائف "العلم والفلسفة"، من جانب آخر، أمر لا بد منه لأن "الأوضاع المثالية"، معايير تحديد نجاح مزاعم الشرعية أو إخفاقها التي تعين هذه الوظائف، هيْ "شرط ضروري (لاحتمال) بلوغ الفهم". قد تنشأ الأوضاع المثالية التي نحن بصددها خارج اللغة، بما أنها "مفترضة مسبقًا" من قبل "ألعاب اللغة، وبما أنه كيما تفعل محاجة هابرماس فعلها، يجب أن تكون هذه الأوضاع المثالية منيعة على "الحدث المتعذر ضبطه لإنتاج النص" الذي يسيطر على جوانية اللغة.

من المؤكد أنه ينبغي على المرء أخذ الحقيقة على أنها حالة واضحة ومركزية لمثل هذا الوضع المثالي. وبمقدور المرء الآن استدعاء فتغنشتين لمساندة دريدا. لكي يكون ثمة استخدام عام للمصطلحات بأية حال، يجب أن يمتلك المتكلمون منفذاً مشتركاً إلى المعايير التي تفرق بين تطبيق صحيح لمصطلح وبين استخدامه على نحو خاطئ أو فارغ. ذلكم، هذه المعايير التي توضح جوهرياً أن ما يصل إليه التمايز بين حقيقة أسرة هذه التأكيدات وزيفها أو تلك في الممارسة يجب أن تكون داخلية في اللغة؛ إذ لا يمكن لها أن تكون أوضاع مثالية تطبق "من خارج اللغة" على لغة يتم تصورها على أنها تؤدي وظيفة بطريقة أو بأخرى، على اعتبار أنه لا يمكن أن تكون هناك لغة تقوم بوظيفتها إلى أن توطد طبيعتها وإواليات اشتغالها.

الحقيقـة، باختصار، فكرة داخلية في لغة بذاتها، وليست وضعاً مثالياً مقترنة مـع ضـروب معيـنة من المشاريع تتم مواصلتها عبر لغات يمكن لها أن توجد بوصـفها لغات بين متكلمين محرومين على نحو لا يمكن إنكاره من إمكانية "بلوغ الفهـم" من دونها. من هنا، فإن تفسير هابرماس ما بعد النهضوي المعين تاريخياً وثقافيـاً إلى أبعـد حد للوظائف النسبية للعلم- مشارك- الفلسفة والأدب لا يمكن الدفـاع عـنه بوصـفه تعاليـاً أزلياً على "أية لعبة لغوية خاصة"، ذاك أن تقسيم الوظائف التي ينطوي عليها تتولد من طبيعة الأوضاع المثالية التي يفترضها مسبقاً بالضـرورة إمكانيـة طرائق الفهم غير المنصوص عليها سابقاً من قبل لغة ينظر إليها بوصفها حاصل "لعبة لغوية خاصة".

الحـق، يبدو ثمة شيء توقيفي، مع أنه مألوف تماماً، حول تقسيم العمل بين العـلم/الفلسفة والأدب الذي يقترحه هابرماس. لم ينبغي، مثلاً، أن يمنع الأدب من التأثير في "تشكل الهوية الشخصية"؟ الهوية الشخصية هي لا محالة مسألة نزعات متأصلة إلى حد بعيد، تستجيب بطرق معينة لأنماط معينة من المواقف. إن نزعات اسـتجابة، كهذه، كثيراً ما تترافق مع الميول المعتادة على حد سواء؛ لتفسير أنماط المواقـف الـتي نحن بصددها بطرق تخطيطية، إن لم نقل مقولبة، إلى أبعد حد. فالرواية والمسرحية قد تطور تضمينات مواقف بطرق، هي على نحو مقنع حقيقية لتجربة القارئ في الحياة، تفقد على نحو خطير استقرار طرائق التفسير التخطيطية المألوفـة له وتشوش على نحو خطر استتباب طرائقه المعتادة في الاستجابة لمثل هـذه المواقـف. بـذاك، سيعتقد المرء، أن الأدب يؤثر حتماً على "تشكل الهوية الشخصـية". يتوافق هذا التسليم مع الخبرة الشخصية لغالبيتنا التي تحتفظ، من بين الـتأثيرات العديدة التي جعلتنا على ما نحن عليه، بمكان مهم للروايات والقصائد والمسرحيات التي كانت مصدر خبرة لكل امرئ.

والغـريب، يـبدو لي، أن المرء بمقدوره الاقتراب من لب ما يفصل دريدا عقلانيـاً عن هابرماس، وبالتالي الاقتراب للسبب نفسه من غالبية نقاد دريدا، من خـلال تركيـزهم هـنا على بلاغة محاجة هابرماس. لنأخذ مثالاً عبارة "الحدث المتعذر ضبطه لإنتاج النص". فهابرماس يستخدمها لتوصيف ما يجري في الأدب، عـلى النقيض من "السيرورات التي تجري لغوياً" التي تكون حياة العلم والفلسفة. فالتضاد الذي تنقله الكلمات عاطفياً (لكن، هل مفردة عاطفي هي المفردة السليمة؟

هل يمكن للمرء، بأية حال، أن يميز بوضوح بين عاطفية ما يقوله هابرماس هنا، بلاغيته، نغمته وفحواه؟) هو بين استخدام اللغة لتنفذ "السيرورات" التي تتعالى على اللغة، من جانب، وبين انغماس مسكر في اللغة التي تتنازل عن كامل السيطرة الواعية للذات فوق طبيعتها نفسها إلى المقتضيات المترنحة لعباب الكلمات المتناثرة على نحو يتعذر ضبطه.

إن ثيمة الأدب والفن هذه بشكل عام بوصفها تقتضي ضمناً تنازل الذات عن نفسها من طريق الهجر عن العقل وضبط النفس الأبولوني إلى القوى الديونيسوسية هي، كما يذكرنا هنري ستيتن Henry Staten، ثيمة في غاية القدم. إنها، كما يقترح ستيتن على نحو لافت، الخوف من فقدان هوية الذات، الذي يحث توصيف أفلاطون لـ"أداء أيون Ion راوية القصيدة الملحمية بوصفه أداء ميكانيكياً آلياً": "إن التحكم العقلاني الواعي تماماً للمنطوق الذي يبتغي- الحقيقة هو الوقاية الوحيدة ضد تشظي الذات التي تخبو في عباراتها."51

غير أنه، إلى أي مدى يستطيع "التحكم العقلاني" أن يمضي؟ إن الفكر الذي يوحّد هابرماس (ومن ورائه، بطبيعة الحال، كامل الجناح العقلاني لحركة التنوير الفلسفية) مع أفلاطون عن طريق تلك المفردة المكروبة "المتعذر ضبطه" هو أن "تشكل الهوية الشخصية" ينبغي أن يمضي قدماً على نحو مثالي في ظل تحكم السيرورات التي، مهما كانت مبتكرة، تستبقي عند مستوى عميق معين صفة الاختيار العقلاني. بعبارة أخرى، إذا كانت الذات تتغير وجب عليها فعل ذلك لأنها، على مستوى معين أعمق، تقرر لأسباب وجيهة أن تتغير وبذا لا تتغير على ذلك المستوى بل تبقى هي نفسها على نحو منيع. يبدو من وجهة نظر هذا النموذج أنه على البديل أن يقر أن الذات لا تملك وحدة وبالتالي لا تملك وجوداً، بل تتكسر إلى ما لا نهاية وعلى نحو لا عقلاني في محاذاة تصدعات نص دريدا ولا نهائيته. يبدو لي أن الرعب الذي يميل بعض القراء إلى الشعور به في قراءتهم دريدا، شأنهم في قراءة نيتشه، ينشأ من واقعة أن دريدا، مثل نيتشه، يستحضر تهديد قصور الذات في النواة المنيعة للمداولة العقلانية التي تكوّن وفق النموذج العقلاني وحدة الذات.

وبَعدُ، عندما تُعلَن نظرية العقلاني عن الذات بهذه الصراحة الشديدة، أيمكن الدفاع عنها عن بعد؟ لنفترض، ملتفتاً إلى الماضي، أني تغيرت، بت شخصاً

مختلفاً نوعاً ما، لنفترض أيضاً أنه يمكن أن نعزو ذاك التغيير إلى اللحظة التي انتهيت فيها إلى تقدير تلك القوة العقلانية لمحاجة معينة حق قدرها؟ فهل يمكن القول دائماً أنني اخترت عن عمد، من خلال نسق محاجات مضمرة على نحو أبعد نوعاً ما، لأصل إلى أن المحاجة التي نحن بصددها مقنعة؟ مؤكد لا؛ أو بالأحرى، ألن يكون مثل هذا الافتراض في غالبية الظروف هو نفسه افتراضاً توقيفياً؟ إذ يجب أن تنتهي الأسس التي تجعل من محاجة ما مقنعة في مكان ما. إن سأل سائل عما نجده مقنعاً في الأسس المقدمة لاستنتاج معين، فإننا ننتهي أن نصرح ثانية بهذه الأسس على نحو كسيح فقط. لأنها هي، وحدها، الأسباب التي تجعل لتلك المحاجة وزناً بالنسبة لنا. لقد ترنحت ثملاً مبتعداً عن نفسي ليس إلا، على جهل بالأنواع الأبولونية للسعار الديونيسوسي، على أثر الحدث المتعذر ضبطه لإنتاج المحاجة! في هذا السياق الذي هو، بطبيعة الحال، بوضوح طريقة جنونية في التعبير عن الأشياء. ولكن هل الأمر أقل جنوناً في سياق تغير طريقة نظر المرء إلى الأشياء التي يحدثها الأدب؟ حينما يتحدث المرء عن مثل هذه التغييرات التي تحدثها البلاغة، بالمعنى الحديث للمصطلح، يكون الإيحاء، بالطبع، أنها أنجزت بوسائل لا عقلانية أو ما دون عقلانية، من خلال الإقناع أو غسل الدماغ. ولكن، أيمكن صون ذلك جدياً، بالنظر إلى غنى العلاقات بين التخييل الأدبي الجاد والواقع؟ ولمّا يقيم وليم بليك في قصيدته لندن علاقة بين:

كَمْ مِنْ صَرْخَةِ كنّاسِ مَداخِنِ
أرْعَبَتْها كُلّ كَنيسَةٍ مُسْوَدَّة؛
وتنهيدة الجندي المَنْحُوس
دَماً تنحدر على جُدْرانِ القَصْر.52

فهل ينبغي لنا أن نقول إنه ينقلنا إلى أرض أحلام مؤلفة من كلمات (حيث أعدُها هي ما يتحدث هابرماس عنها على أنها "قوة العبارات المبتكرة للغة في الكشف عن العالم" التي تتحول إلى معناها الحقيقي في لغة واضحة)؟ أم أنه من باب أولى يقدمنا إلى تجميع قسري غاشم للأشياء التي نعرف تماماً أنها مترابطة في العالم الواقعي، على أننا نتمكن من أن نبقيها بعيدة عن بعضها ما فيه الكفاية في تفكيرنا ومشاعرنا اليومية إذ أن هذه الارتباطات تصبح غير واضحة ومخففة

إن بقيت لافتة للنظر بأية حال؟ أجد صعوبة في إنكار أنه عندما يجبر المرء، كما تجبره الأبيات السابقة، على تذكر هذه الارتباطات والتأمل فيها، تكوّن التجربة ما لا يمكن للمرء إلا أن يدعوه محاجة بسبب من نوعية راديكالية بليك السياسية. يبدأ العقـل والبلاغة، المحاجة والإحساس المعمق- مقولات لا يألو هابرماس جهداً أن يحجب فيما بينها- في أن تغشي الواحدة الأخرى في مثل هذا الشعر، لتكشف عن التواطؤ والاستنادات الخفية من النوع الذي سيقود المرء إلى أن يتوقعه في قراءته دريدا. الحق، أن هذه التغشية من صفات (أريد أن أقول) الأدب العظيم.

إذا كان على المرء أن يتحول إلى الراديكالية (ليطور ضرباً مختلفاً للذات إلى حد ما) كنتيجة لقراءته بليك، فمن الواضح، إذن، أن أي فعل أو خيار، سوء أكان عقلانيـاً أم فعلاً حراً، لن يتسبب في أن تنشأ تلك الذات من السابقة؛ الذات قبل- تأثير- بليك. من وجهة نظر الذات السابقة قد تكون آراء الذات الجديدة لعنة. ولعله لا يمكـن لـلمرء أن يتنبأ من معرفة الذات القديمة إمكانية انبعاث الذات الجديدة. بعـبارة أخـرى، مـن وجهة نظر الذات "القديمة"، يوضح التغيير فقط أنماطاً من القلقلة واللانهائية هذه التي يجدها قراء دريدا العقلانيون مروعة. أمر لا يدعو إلى الدهشة، فما نتعامل معه هنا هو حدث النمو الشخصي حيث أن عقلانيته أو عدمها هـي مسألة بعض تحكم ضمني تبذله الذات "القديمة"، بل هي قدرة الذات "الجديدة" فـي أن تبني من جديد سيرورة التغيير من حيث التصور المعدل الخاص بها عما يعـد عقلانيا؛ بعبارة أخرى، تصور قد يكون أحد ثمرات التغيير بعينه الذي يجعله واضحاً. يبدو لي، الآن، للأسباب التي وضعت لها مخططاً هنا، والتي أسهبت فيها فـي مكان آخر،53 أن إعادة البناء ليست أصعب في حالة تغيير النظرة الشخصية الـذي يسـببه الأدب مـنها في حالة تغيير النظرة الشخصية الذي تسببه المحاجة العلمية أو الفلسفية. ويبدو لي، إلى ذاك الحد، أن مقولات العقل والبلاغة التي يتهم هابـرماس دريـدا بأنه يخلط فيما بينها هي، إن لم تكن زائفة، على الأقل مقولات تظهر بتعمق الأنواع الدريدية للاشتراك الضمني.

قـد تـبدو هذه الطريقة في الدفاع عن دريدا ضد هابرماس أنها تجعل فكره يتبدى أقل راديكالية، وأقل فوضوية مما أُظهرَ عليه غالباً في المجادلات بين النقاد الأدبيين التفكيكيين ومن هم ضدهم، التي احتكرت نقاش عمله حتى الآن.لكن أعتقد أن ظهـور صـراع الخندق الأخير بين العقل والفوضى الذي يسم هذه المجادلات

انبثق جزئياً من سمة النظريات والمناهج النقدية- النقد الجديد الأمريكي بالدرجة الأولى- التي قاومها التفكيكيون. يرى النقد الجديد- موضوع سلسلة من التحذيرات لسنا في حاجة للخوض فيها هنا- أن العمل الأدبي يمتلك معنى من شأن الناقد أن يشرحه، ولكن لا تستطيع أية إعادة صياغة نقدية للنص أن تمنح ذلك المعنى بأكمله، ولكن تجربة قراءة كلمات النص، مع فهم كامل ودقيق، تستطيع أن تمنح المعنى بكامله ونهائياً. جادل النقاد التفكيكيون في الواقع، على غرار دريدا، أن فكرة المعنى الكامل للنص في اشتقاقه من تجربة قراءة رفيعة الثقافة ومطلعة على نحو مثالي (حتى لو فسر بوصفه معنى تعددياً يعانق الاحتمالات المتقابلة للتأويل) كانت أضغاث أحلام: ذاك أنه في طبيعة نص ما بوصفه نسيجاً من كلمات ذات علاقات حرون من اختلاف الواحدة مع الأخرى وإرجائها ومع علاقاتها مع النصوص الأخرى، لا يمكن الحيلولة دون انتثار المعنى من دون حدود. وقد رد النقاد ضد- التفكيكيون، بالطبع، أن هذا كان معادلاً للقول أنْ ليس ثمة نص يملك أي معنى، أو أي معنى واقعي، على الإطلاق. لكن، هل يمكن للمناقشات الجدلية أن تظهر الاختيار بين هذه الخيارات بوصفه حقاً أمراً حتمياً، والخيارات نفسها بوصفها مستنفدة؟ ولِمَ ينبغي أن نعتقد بنص أدبي له معنى فوق معاني كلماته وجمله ووراءها؟ لماذا لا نعتقد بدلاً من ذلك بقوة كل من إفقاد استقرار استجابات القراء وإثارتها، بدون وضع أي حد لسلسلة الاستجابات التي قد تثار بطرق غير متوقعة بربط كلمات النص مع بعضها أو مع كلمات من نصوص أخرى؟ إن مثل هذه القيود غالباً ما يفترضها المقصد الخاص بالمؤلف. ولكن هنا، أعتقد أن دريدا على حق في أن ينكر، ليس ما نفهمه من أن المقصد الخاص بالمؤلف يصنع اختلافاً في التأويل، بل بأننا نستمتع بالوصول إلى المقصد الخاص بالمؤلف مهما يكن؛ إذ هو نفسه أكثر من مجرد شيء يصنعه التأويل (أي "تأثير الاختلاف والإرجاء"). فرضاً، قد نحتاج الكثير من إعادة التأويل لتحويل، لنقل، ستيرن Sterne من فاسق تنويري ساخر كما رأى فيه الفيكتوريون إلى نصراني ساخر ولكنه مخلص تماماً، غير أن، كما حاولت أن أبرهن في مكان آخر، هذا التحول في وجهة نظرنا نحو مقاصد ستيرن يستطيع أن ينظم محاجات قوية تماماً لصالح [التحول].54

خاتمة: دريدا، فتغنشتين، وأرسطو

لا يمكننا التغاضي عن الفكرة الأخرى التي يطرحها هابرماس ضد دريدا ومفادها أنّ التفكيكية بتقديمها نقداً مَحْضاً سلبياً للميتافيزيقيا ليس بمقدورها أبداً أنْ تَنْعَتِقَ بصرامة منها. على حدّ تعبير هابرماس: "يرث دريدا نقطة ضعف نقد ميتافيزيقي لا ينفلت من مقاصد الفلسفة الأولى." فالإخفاق، بالطبع، سمة حتمية لموقع دريدا. لا انعتاق من الميتافيزيقيا لأنه لا انعتاق من اللغة ولأن الدافع إلى الميتافيزيقيا، إلى التسليم بالتماثل بين المقومات الأولية للواقع والمدلولات الأساسية للغتنا، مضمّن في التصوّر السوسيري للعلامة بوصفها توحيداً بين دال ومدلول.

والمرء يمكنه دفع ذاك النقد إلى مدى أبعد. حقاً، قد لا يكون ثمة طريقة، كما يجادل دريدا، في أن نؤسّس أساليب كلامنا على صنف معيّن من المدلولات، الممنوحة من خارج اللغة للوعي أو لأيّما شيء آخر، إذ ليس من طبيعة المدلول أن يُمنَح من خارج اللغة. لكن، لم ينبغي على المرء أن يبيح لفكره التقيّد، والحال أن دريدا كثيراً ما يبدو عليه، بتحليل سوسير للعلامة؟ لمَ لا ينبغي على المرء أن يحذو حذو فتغنشتين في تأسيس طرقنا في استخدام الكلمات على الممارسات المفهومة ضمناً؟ ربما تكون القضية الـ 84 في النحو الفلسفي نصّاً فاصلاً هنا:

إنّ دور الجملة في الحساب التحليلي هو فحواها.

فمنهج لقياس – الطول، مثلاً- له علاقة بالنسبة لصحّة تقريرٍ ما عن الطول تماماً كنفس علاقة فحوى جملة ما بصدق هذه الجملة أو زيفها55-.

وبخلق ممارسة، للقياس في هذه الحالة- وهي لا تحتاج إلى أكثر من مقارنة الحيز الذي تشغله أشياء متباينة على نحو نظامي عبر رؤية عدد المرّات التي نمدد فيها شيئاً آخر، موظّف قياسياً لهذه الغاية، قبالة الحيّز من أقصاه إلى أدناه – نقدّم أسلوباً لتحديد صدق أو زيف أيّ طرف من صنف القضايا التي لها شكل: طول A n m على أنّ A هو ما سنقارنه بشيء آخر و m معامل القياس (ما يُستخدم بانتظام في تأسيس مقارنات من هذا القبيل). إننا، بعملنا هذا، نستحضر مجموعة من العبارات الجديدة إلى الوجود بوصفها عناصر ممتلئة المعنى في لغتنا: الطول، أطول من، مُعامل الطول، وغيرها. مع ذلك، لم يستلزم منح معنى لكل عبارة من هذه العبارات ربط أيّ منها بكيان، مدلول، سواء أمُنِحَ هذا الكيان للوعي أم كوّنته

اللغة. لقد استلزم ببساطة منح كلّ تعبير دوراً أو استخداماً معيّناً في سياق ممارسة هي بدورها لم تؤسّس على القواعد أو المقاصد بل ببساطة تأسّست على ما نفعله.

إنّ هـذه الـرؤية إلى الأشياء، كما بيّن هنري ستيتن، تقدّم عناصر متعادلة [وحـدات متماثلة في تركيبها] لعدّة استنتاجات في فكر دريدا، بما فيها الميثولوجيا البيضـاء. فبما أنّ المعنى يؤسّس على ما نفعله، وبما أنّ ما نفعله يمكنه أن يتغيّر وهـو غيـر "مقيّد في كلّ مكان، مهما كان، إلى القواعد"، ليس ثمة جواب نهائي للسؤال عمّا هو المعنى "الخاصّ" لتعبير ما56. المعاني، في نظر فتغنشتين ودريدا، يـتمّ التوسّـع فيهـا داخـل اللغة، إذ ليس ثمة علامة لها معنى مستقل عن باقي العلامات: "لفهم جملة ينبغي فهم لغة"57-. والممارسات التي تنتج صدق الشروط، حينما تفصل عن تلك الوظيفة، قد تنتج أيّ عدد استعارات -من النمط الذي يميّزه أرسـطو بوصـفه "من طريق القياس"58- لن تنتج أبداً، من خلال السيرورة التي يسـخر دريدا منها بتورية على أنها الـ USURE، أيّة عودة لـ "الخاصّ"، ولن تنتج أبداً المعنى المشروط بصدقه59.

إلاّ أنّ فتغنشـتين ليس نسخة كامبردج أو فيينا عن ديريدا، والتباين المركزي بيـنهما هو أنّ تصوّره عن الارتباط بين المعنى والممارسة، في المرحلة المتأخرة مـن فكـره، قد حرّره من قبول أية نسخة من فكرة أنّ المعنى علاقة بين عبارة، علامة، وشيء آخر: مفهوم، مدلول، نسق صدق شروط. وحرّره أيضاً من الدائرة الفلسـفية؛ "قارورة الذباب" إذا استخدمنا إحدى استعاراته، التي نطنطن فيها سدىً عـن فكـرة وجوب أن يكون من الممكن أن نلصق معنى محدداً بكلّ عبارة قائمة بذاتهـا في لغة بناء على رأي مفاده أن هذه الغاية يمكن بلوغها من خلال التفاف عبر اللغة برمتّها، والعودة ثانية. أشرنا آنفاً إلى إواليات اشتغال ثنائي الأفكار ذاك فـي ذهـن المثالي برادلي. تلك الثنائية التي أصبحت، من طريق كواين، البديهة المؤسّسـة للكثير من تفسيرات الفلسفة الأمريكية المعاصرة في محاولاتها الحديثة لـربط دريدا بالموروث الكوايني. يحاول هذا الموروث التخفيف من حدّة المفارقة في المكوّن الثاني من الدائرة عبر جعل المهمة المعينة للمعنى إمبيريقية وشرطية، مجـرّد مسـألة إمكانات التفسير على ضوء التصديق أو المخالفة الفطري. ويفعّل دريدا من جهته المفارقة لأهميتها قلت أم كثرت من خلال التشديد المستمر على أنّ الالـتفاف عـن طريق اللغة التي يمكنها وحدها أن تقودنا إلى معنى حاسم لعبارة

قائمة بذاتها هو التفاف غير محدّد أو أقلّه التفاف طويل على نحو غير محدّد. لن تعود سفن المعنى محمّلة بغنى جديد للحرفيّ، للمعنى "الخاص" لأنها لن تعود البتّة.

أما في نظر فتغنشتين، فإنّ السفن ليست بحاجة لأن تشرع في الرحلة منذ البداية. نحن نعرف ما تعنيه طول 3X سنتيمترات إذ نعلم أنه بمقدورنا تحديد صدق أيّة جملة لها هذا الشكل أو زيفها بإنفاق مال ووقت متواضعين لشراء مقياس وحدة طول والكشف عن الكيفية التي نقيس بها. وما قد يحدث بالتالي لكلمة طول في رحلتها اللاحقة عبر الأدب والحياة لا يعنينا لأن هذه الرحلات ليست رحلات بحث عن معنى حاسم للكلمة يأخذ على عاتقه ثمناً ينبغي دفعه فقط بسبب من عودته الإشكاليّ، بل من باب أولى هي بعثات لإقامة فرع منافذ وصناعات جديدة للمعنى مولّتها المصادر الأصليّة للممارسة المؤسّسة.

إن الحركة التي تحرر فتغنشتين من المفارقة التي ولّدتها فكرة أن الكلمات يجب أن تصل إلى شيء ما غير ذواتها، ولكن تستطيع فعل ذلك فقط من خلال بعضها بعضاً، تحرره أيضاً من مشروع الميتافيزيقيا الغربية المتصوّر بوصفه سعياً وراء الحضور الممتلئ للمعنى ونهائيّته. بعبارة أخرى، أنّه متحرّر من الاشتراك شبه الطفيلي الذي، كما يشير إليه هابرماس عن حق، يربط التفكيكية بما تفككه وقد يربط بالطريقة نفسها مشاريع تحليلية معينة، مهما تكن علميّة في طموحها، إلى مشاريع عتيقة للميتافيزيقيا الغربية تنظر إلى نفسها بوصفها قد تجاوزتها.

تقود هذه الفكرة إلى أخرى. إن بقي فكر فتغنشتين خارج مشروع الميتافيزيقيا الغربية ألن يكون ثمة بعض، أو كثير، ممّا اعتبر تقليدياً بوصفه فلسفة خارج هذا المشروع ضمن مدى سواء أقلّ أم كثر؟ إلى أيّ مدى يتوجّه عمل دريدا، ليس إلى الفلسفة الغربية، إنّما إلى اتّجاهات معينة في الفلسفة الغربية التي باتت لها الغلبة في القرن السابع عشر، في المقام الأول بفضل زخم الديكارتية، وبقيت على ما هي عليه إلى القرن الحالي؟ كيف يكون الغرب، في الواقع، فلسفة غربية، إلى أيّ مدى صمّم حصن لتهميش الآخر غير الغربي ولإقصائه، وإلى أيّ مدى هي نفسها خليط من سائر ضروب التأثيرات: النصرانية، العربية، اليهودية، الهندوسية؟ إنه موضوع ضخم لتقديمه في هذا المقام الأخير ممّا بدأ على أنّه مقدمة غير أنّه مضى، ربما، إلى أبعد من حدود دراسة من هذا القبيل. لعلّه بمقدور المرء

الإشارة إلى أنّ مثل هذا الموضوع يمكن البدء به عبر إمعان الفكر عن قرب أكثر لمعالجة دريدا لأرسطو في الميثولوجيا البيضاء. إنّ هذا الـ أرسطو هو سلف الميتافيزيقيا الغربية؛ أعني، أنه في نظره، يملك إحساس القرن السابع عشر الفرنسي. وقد ظهرت طرق متباينة لقراءة أرسطو في أواخر الستينيات، عبر عمل جون جونز John Jones60-، مارتا ناسبوم Martha Nussbaum، مايلز بيرنيت Myles Burnyeat، هيلاري باتنم Hilary Putnam، وغيرهم61. فباتنم مثلاً في مقالة لها بعنوان أرسطو بعد فتغنشتين62 تنفخ الحياة في أرسطو يبدو، في استعداده أن يجعل الشكل تغزوه تقلّبات التجربة، قريباً من دريدا – أو فتغنشتين في مرحلته المتأخرة– أكثر مما هو عليه في ميتافيزيقيا الحضور.

وهؤلاء الكتّاب جميعهم على حدّ سواء، بتذكيرهم لنا بشعور من الغرابة الشديدة تجاه الطرق القديمة في التفكير مقارنة بنافذتنا المفتوحة، مثل فتغنشتين، على الآخر المهمش بطريقة لا تفعلها كتابة دريدا تماماً رغم استكشافها الساخط النفيس للحيل وخداع النفس في سيرورة التهميش.

□

■ المراجع

1 *Christopher Norris, 'Deconstruction, Postmodernism, and Philosophy', in Derrida: A Critical Reader, ed. David Wood (Oxford, 1992), p.181. See Jacques Derrida, 'La Mythologie Blanche: La Métaphore dans le texte philosophique', Marges de la philosophie (Paris, 1972); trans. Alan Bass, under the title 'White Mythology: Metaphor in the text of Philosophy', Margins of Philosophy (Chicago, 1982).*

[واختصاراً من الآن فصاعداً سنشير إلى الأول بـ MB والثاني بـ WM].

2 *Le Jardian d'Ēpicure, in 'Le lys rouge' et 'Le Jardian d'Ēpicure', vol.2 of Oeuvres complètes; ed. Jacques Suffle (Paris, 1968), p.416; trans Alfred Allinson, under the title 'Aristos and Polyphilos on the language of metaphysics', The Garden of Epicurus, in 'The Opinion of Jèrom Coignard' and 'The Garden of Epicurus', vol.4 of The Works of Anatole France, trans, Allinson et al. (New York, 1924), p.193.*

3 *l'âme possède Dieu dans le mesure ou elle participe de l'absolu' ('Ariste et Plyphile ou le langage mètapysique' p.193).*

4 (“tout donne à croire”).

5 (“fait partie d’une argumentation solide”).

6 Nous les avons tirèes du temps et de l’space: elles ne valent plus cinq francs: elles sont d’un prix inestimable, et leur cours est ètendu infiniment’ (‘Ariste et Polyphile ou le langage métapysique’ p.193).

7 Tous les mots du langage humain... reprèsentèrent dans leur nouveauté quelque image sensible’ (‘Ariste et Polyphile ou le langage métaphysique’ p.421).

8 ’C’est en nommant le chemin droit et le sentier tortueux qi’on exprima les puremières idées morales’ (‘Ariste et Polyphile ou le langage métaphysique’ p.421).

9 C’est en nomman le chemin droit et le sentier tortueux qu’on exprima les premières morales’ (‘Ariste et Polyphile ou le langage métaphysique’ p.421).

1 0Par un sort bizarre, ces métaphysiciens, qui croit échapper au monde des apparences, sont contraints de vivre perpétuellement dans l’allégorie. Poètes tristes, ils décolorent les fables antiques, et ils ne sont que des assembleurs des fables. Ils font de la mythologie blanche’ (‘Ariste et Polyphile ou le langage métaphysique’ p.430).

11 Oxford English Dictionary, s. v. ‘exergue’.

12 Adieu, cher polyphile, Je sors non persuadé. Si vous raisonné dans les règles, il m’aurait été facile de réfuter vos arguments’.

[وداعاً عزيزي بولفيل، إنني أغادر عن عدم اقتناع. لو أنك ساجلت حسب الأصول، لتمكنت من تفنيد محاجاتك بيسر تماماً.] (‘Ariste et Polyphile ou le langage métaphysique’ p.340).

13 ’Qu’il puisse y avoir au sens strict des métaphores mathématiques, problème qu’il faut encore réserver’ [على فرض أنه ثمة، بالمعنى الدقيق للكلمة، استعارات رياضية، فهي مشكلة ينبغي أن ندخرها في الوقت الحاضر.] (MB. WM.) (p.262. p.220).

14 Alfred Lord Tennyson, In memorian, ed. Susan Shatto and Marion Shaw (Oxford, 1982) stanza 50, 1. 7, p.76.

15 The Ellipsis of the Sun: Enigmatic, Incomprehensible, Ungraspable.

يركز هذا القسم على مناقشة أرسطو لمدى ملاءمة استخدام مصطلحات محددة في وصف الشمس، ويساجل بأن هذه المصطلحات التي نحن بصددها إنما هي وعلى نحو مزمن "تدل على الحذف": إذ تبقى "الشمس في حد ذاتها"، بقدر ما يتعلق الأمر في

وصفنا لها، غامضة، لا يمكن للعقل أن يفهمها فهماً تاماً. والعنوان ذو التورية (ثقيلة الوطـأة إلى حـد ما) يربط 'ellipse' [إهليلج] مع المصطلح البلاغي 'ellipsis' [حـذف بعض المعلومات في السياق السردي]. ولغوياً يبدو الأمر وكأن الشمس قد أزيحت عن حالة المركز الثابت إلى حالة كوكب سيار يتحرك "إهليلجياً".

16 *"La Métaphore (metaphora) est le transport (epiphora) à une chose d'un nom qui en désigne une autre" (MB. WM.) (p.275. p.231).*

17 *Aristotle, The 'Art of Rhetoric, trans. John Henry Freese (Cambridge, Mass. 1967), 3.101410b11.*

18 *'Le propre des noms, c'est de signifier quelque chose.' Ibid. (p. 282. P.229).*

19 *Luding Wittgenstein, Philosophical Investigations, trans. G.E.M. Anscombe (Oxford,1953).*

20 *'Une essence rigoureusement indépendante de ce qui la transporte.' (MB. WM.) (p.273. p.229).*

21 *'L'idéal de tout langage... (est)... de donner à connaitre la chose même'. Ibid. (p.295. p.247).*

22 *'Un dicours qui se donne pour non métaphorique'. Ibid. (p.318. p.266).*

23 *'Une nom propre d'une chose unique'. Ibid. (p.291. p.244).*

24 *'Cet idéal aristotélicienne, aucune philosophie, en tant que telle, n'y a jamais renoncé. Il est philosophie'. Ibid. (p.295. p.247).*

25 *Peter Hylton, Russel, Idealism, and the Emergence of Analytic Philosophy (Oxford, 1990) p.65.*

26 *'L'opposition classique... de la métaphore et du concept' ('MB', p.314 'WM', p.263).*

27 *Ibid. (p.323. p.270). 'la métaphore est... déterminée par la philosophie comme perte provisoire du sens, économie sans dommage irréparable de propriété, détour certes inévitable, mais histoire en vue et dans l'horizon de la réappropriation circulaire du sens propre'.*

[يضع مترجم الأصل الفرنسي مفردة 'the proper' ترجمة لـ 'propriété' (م)]

28 *Ibid. (p.261. p.218). (la métaphore reste, par tous ses traits essentiels, un philosophyème classique, un concept métaphysique).*

29 *Ibid. ('WM', p.236). 'Tout ce qui, dans la théorie de la métaphore, s'ordonne à ce système de distinctions, ou du moins à son principe, semble appartenir à la grande chaine immobile de*

l'ontologie aristotélicienne, avec sa théorie de l'analogie de l'être, sa logique, son épistéologie, plus précisément avec l'organisation fondamental de sa poétique et de sa rhétoriue'. [MB, p.281].

30 *Ibid. (p.289. p.242).*

31 *'Une chaine longue et peu visible' ('MB', p.289; "WM', p.242).*

32 *Ibid. ('WM', p.228) 'Il est impossible de dominer la métaphorique philosophique, comme telle, de l'extérieur, en se servant d'un concept de métaphore qui reste un produit philosophique'. [MB, p.272].*

33 *See Derrida 'Les Fins de L'homme', Marges de Philisophie, pp.129-64; trans. Under the title "The End of Man', Margins of Philosophy, pp.109-36.*

34 *'Cette différance... don't je viens de dire qu'elle pèse, d'une pression sourde, croissante et menacante, sur l'enclos de la collocuton occidentale' (ibid., p.133; p.113).*

35 *'La métaphysique-mythologie blanche qui rassemble et réfléchit la culture de l'Occident' (ibid., p.254; p.213).*

36 *See Geoffrey Bennington and Derrida, Jacques Derrida, trans. Bennington (Chicago, 1993).*

37 *Bennington and Derrida, Jacques Derrida, p.102.*

38 *See Bernard Harrison, 'Deconstructing Drrida', Comparative Criticism, no.7 (1985); 3-24, rpt. In Harrison, Inconventent Fictions: Literature and the Limits of Theory (New Haven, Conn., 1991), pp.123-43.*

39 *Samuel C. Wheeler III, 'The Extension of Deconstruction', The Monist 69 (Jan. 1986): 7.*

40 *Wheeler, 'Indeterminacy of French Interpretation: Drrida and Davidson', Truth and Interpretation: Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson, ed. Ernest LePorte (New York, 1986), p.480. Ibid., p.487.*

42 *Irene E. Harvey, 'Derrida and the Issues of Exemplarity', in Derrida, p.195.*

43 *See Michael Dummett, The Seas of Language (Oxford, 1993), pp.xii-xiii.*

44 *Rorty, Objectivity, Relativism, and Truth, pp.212-13.*

45 *Davidson 'On the Very Idea of A Conceptual Scheme', Inquiries into Truth and Interpretation (Oxford, 1984), p.198.*

46 *Jurgen Habermas, 'Excursus on Leveling the Genre Distinction between Philosophy and Literature', appendix to 'Beyond a*

Temporalized Philosophy of Origins: Jacques Derrida's Critique of Phonocentrism', The Philosophical Discourse of Modernity. Trans. Fredrick Lawrence (Cambridge, Mass., 1987), p.188.

47 *Ibid. p.199.*

48 *Ibid. p.199.*

49 *Ibid. p.201.*

50 *Ibid. p.205.*

51 *Henry State, Wittgenstein and Derrida (Linclon, Nebr., 1984), p.146.*

52 *William Blake, 'London', Songs Of Experience (1794), The Poetry of William Blake, ed. David V. Erdman (Garden City, N.Y., 1970) ll. 9-12, p.27.*

53 *See Harrison, Inconventient Fiction.*

54- *See Harrison, "Sterne and Sentimentalism", in Commitment in Reflection: Essays in Literature and Moral Philosophy, ed, Leona Toker (New York, 1994), pp.63-100*

55- *Wittgenstein, Philosophical Grammer, trans. Anthony Kenny, ed. Rush Rhees (Oxford, 1974), &84, p.130.*

56- *Wittgenstein, Philosophical Investigation, &84.*

57- *Wittgenstein, Philosophical Grammer, &84, p.21.*

58- *Copmare Harrison, "The Truth About Metaphor", Philosophy and literature 10 (apr. 1986): 38-5.*

59- *Aristotle, Poetics, 1457. b6-7.*

60- *See Jhon Jones, On Aristotle and Greek Tragedy (London, 1962).*

61- *For Burnyeat and Nussbaum, see among others, Essays on Aristotle,s "De Anima" ed. Martha Nussbaum and Amelie Okesenberg Rorty (Oxford. 1992). See also Nussbaum, "saving Aristotle,s Appearances,. The Fragility of Goodness: Luck And Ethics in Greek Tragedy and Philosophy (Cambridge, 1986). See also Guy Robinson, Philosophy and Mystification (New York, 1998) chap. 1.*

62- *Hilary Putman, "aristotle after Wittgenstein,. in Words and Life, ed. James Conant (Cambridge, Mass., 1994), pp. 62-81.*

□□□

ســورية ونــحن

تأليف: جان بونيرو

■ ترجمة: لطيفة ديب ■

هذا العنوان ليس واضحاً جداً وعليّ أولاً أن أوضحه وأشرحه. أية "سورية" يقصد به؟ وماذا تمثل كلمة "نحن"؟

أنـــا لست سوى مؤرخ، وبصفتي كذلك أنا أجهل كل السياسة المعاصرة بما هـــي عليه، كما أجهل كل المشكلات الوطنية والدولية القائمة اليوم والمتعلقة ببلدي والبلدان الأخرى وببلدكم بالذات، فالأمر لا يتعلق هنا إلا بـــ "سورية القديمة". ولما كـنت -وهـذه أيضــاً نقطة ضعف مؤسفة- عالماً بالآشوريات، أي أن دراساتي تقتصر على بضعة آلاف من السنين السابقة على التاريخ الميلادي، فالزمن الوحيد المــألوف لــديّ هــو حتماً كل ما يخص تلك الحقبة من السنين وبعبارة أخرى - وســوف تفهمونني على نحو أفضل بعد قليل- إنه عهد "سورية الأكثر قدماً": إنه أقدم وضع معروف عن بلدكم.

ومــا أقصــد بكـلمة "نحن" فهو ما نحن مجتمعون من أجله -أنتم وأنا- أي الحضـــارة، أسلوب العيش، والرؤية والتفكير الذائع لديكم، أنتم أهل الشرق الأدنى وفي البلدان الغربية، الحضارة التي تسمى "غربية" لكنها تشكلت أولاً هنا. هذا على الأقل ما أريد أن أبينه لكم.

والســؤال الذي أطرحه على نفسي والذي ينبغي أن أجيب عنه هو التالي: ما هــو الدور الذي لعبته "سورية القديمة" قبل الميلاد، في مولد وتشكل وبناء وتطور حضــارتنا المشتركة؟ إنه واقع، على الرغم من اختلافاتنا الطبيعية والتي لا يمكن تجنـبها، مــن حيـث اللغة والخيال، والمشاعر والمصالح، وشكل الحياة وتثمين

الأشـياء وكذلك بعض الذكريات والمنعطفات الأكثر مباشرة في تاريخنا، إنه واقع مشـترك حقـاً بينـنا أنـتم ونحن، على الأقل في خطوطه الكبرى، إنه حضارة مشـتركة. سـتوافقونني الرأي حول هذه النقطة لو قمتم ذات يوم بزيارة "الشرق الأقصى"، "الصين" و"اليابان" لا بل "الهند" وحسب، ورأيتم تلك الشعوب التي تسمى "بدائية".

عندئذ ستدركون كم يختلفون عنا في معيشتهم ومشاعرهم، وتفكيرهم، بعبارة أخـرى ستدركون كم نحن متقاربون –أقصد نحن الغربيين وأنتم– ثقافياً وإلى أي درجـة نشكل أسرة حقيقية من العقول، ونتقاسم، كل من جهته، كل على طريقته، كمية من الخبرات المتوارثة:

ومـا ينبغي أن أعرضه لكم هنا هو إجمالاً الدور التاريخي الذي شغله بلدكم "سورية" ومواطنوكم القدماء في تكوين وإقامة ونقل هذا الإرث القديم الذي ما زلنا نعيشه منذ أقدم العصور التي أمكننا معرفتها.

قـبل بضـع سنين، الأستاذ "فرانسوا زبآل" ذو العقل الثاقب والفطن والخيّر، ومديـر "معهد العالم العربي" في "باريس"، طلب إلي أن أشرح لمستمعيه في ثلاثة أو أربعة دروس، الدور الأول الهام الذي قام به الشرق الأدنى القديم في نشر هذه الحضـارة المشتركة. وقد نشرت تلك المحاضرات عند "ألبين ميشيل"، قسم "مكتبة الأفكـار"، بعنوان "الشرق القديم ونحن". وإذ أوليت اليوم تلك المحاضرات مزيداً مـن الاهتمام اختصرت العنوان فلم يعد "الشرق القديم ونحن" بل "سورية القديمة ونحن".

لكـن، قـبل كل شيء، بما أن المقصود هو الماضي، بل الماضي السحيق، فماذا نعرف عنه؟ كيف يمكننا معرفته بما أنه لم يعد موجوداً لدينا، لا أمام أنظارنا ولا فـي ذكرياتـنا؟ أظـن أن أحد أمثالكم يقول "الماضي ميت" وبذلك لم يعد في متناولـنا فهـو خاف عنا كلياً. المؤرخون وحدهم يمكنهم بلوغه بفعل مهنتهم. ولا يدركونه إلا من بعيد، بمواربة وبأسلوب غير مباشر، من خلال ما وصلنا عنه وما زال قائماً حتى يومنا. وأجمعه في فئتين.

ثمـة أولاً مـا نسميه "آثار" صنعتها أو عدلتها اليد البشرية. "بقايا آثار" كما نسـميها لكونها قديمة أو جديرة بالإجلال. خرائب أماكن سكنية وأبنية من مختلف الأنـواع، أدوات منزلية متواضعة أو ثمينة، تستعمل في الحياة اليومية، إنجازات

فــنية مــن جميــع الأصناف.. ولا يخلو منها بلدكم، فالجميع يدرك ذلك منذ أقدم العصــور ("مــاري" و "إبــلا"...) وحتى عطفة عصرنا ("بصرى"...) وفي قلب العصــور الوسطى، الكثير من الروائع السورية (القلاع...). ومن الذي لم تخلب لبه كنوز متاحفكم العظيمة في دمشق وحلب واليوم في دير الزور؟

غيــر أن هذه الآثار لن أستنطقها مباشرة لضيق الوقت وبخاصة لكونها تظل غامضة في أغلب الأحيان مع أنها بليغة الأثر من حيث رؤيتها وملمسها واتصالها المباشر بالماضي الذي وصلتنا منه مباشرة.

فأجمل تمثال لا يقول لنا اسمه ولا من يمثّل. لماذا؟ في الحقيقة، لا سيما وأنه علي أن أنظر إلى الأشياء من بعيد ومن أعلى، لن ألجأ إلى هذه الآثار فهي تشهر الماضي لكنها لا تشرحه.

ثمــة ما يسميه المؤرخون "الوثائق". إنها وحدها التي تستطيع أن تظهر ذلك الماضــي وتقــوم بــدور "الكاشف" فتظهر الحقائق التي وجدت في الزمن الغابر والمنســي. ويقصد المؤرخون بــ "الوثائق" ما كان مكتوباً، بإيجاز أو بإسهاب بيد أنــاس شهدوا هذا الماضي فوصلت إلينا في لغة نستطيع قراءتها وفهمها. فهي – أعني الوثائق– تحمل إلينا بالتفصيل الكلمات الخاصة والخطب التي ألقها أو كتبها أولئك الشهود، كل على طريقته.

لقــد غيّبهم الموت غير أنه ما زالوا يحدثوننا، فالكتابة ثبّتت وحفظت كلامهم شــأنها شأن الجمّادة. فكل ما سأقوله لكم سأستقيه إذن من هذه الوثائق التي تعلمت مــن المؤرخيــن قراءتها ودراستها واستنطاقها ومقاربة بعضها من البعض الآخر وتثبيتها حرصاً على صحتها وحقيقتها. ولا جرَم أن اللوحة التي نرسمها للماضي باستعمال تلك الوثائق، تظل وفق الاستعمال، ذات ثغرات وغير تامة. فليس كل ما جرى في الماضي قد كتب، وليس كل ما كتب قد حفظ، وليس كل ما حُفظ قد عثر عليه (بعد). غير أن المؤرخين ضليعون في المهنة والطرائق، فقد تعلموا منذ زمن بعيــد كيــف يستعيضــون، إذا أمكــنهم ذلك، عن هذا العوز بمقاربات وتشبيهات واستنتاجات وتخمينات صائبة. فأنا لا أستخدم الحيل أو أتكلم جزافاً عندما أرمي أن أصــل بكم إلى ذلك الماضي والأحداث البائدة والمنسية، وأن أعيد أمام أنظاركم، إلى حــدّ مــا، حــتى لو كان "مرسوماً بالنقط"، بنظرة إجمالية على الأقل، مسار الأحداث التي انطلقت فيما مضى، من بعيد لتصل إلينا. لهذا سيكون في استطاعتي

الإجابــة عــن السؤال الذي طرحته، محاولاً أن أشرح لكم، إجمالاً، المكان الذي شــغله بــلادكم فيما مضى في إبداع وإنشاء حضارتنا المشتركة، سأستطيع ذلك لا سيما وأن "أسلافنا" في الشرق الأدنى خلفوا وراءهم، عدا عن المجموعة المدهشة من كافة أنواع الآثار، أكداساً خارقة من "الوثائق".

كــلمة وجيزة أود أن أقولها حول هذا الموضوع. فلنعد إلى ما سبق أن قلته حول مهنتي "علم الأثريات الآشورية".

في مطلع القرن الفائت، أخذ بعض العلماء يهتمون جدياً ببلد منسي تماماً منذ بدايات التاريخ الميلادي: إنه "ميزوبوتاميا" أو بلاد ما بين النهرين أي ما بين دجلة والفــرات. وبعــد خمســين عاماً من الجهد والسعي الحثيث والنبوغ، عثروا على الأســرار المفقودة، أسرار الكتابة العجيبة، المعقدة، التي كانت سائدة في ذلك البلد والتي تسمى "المسمارية" -بسبب أشكال حروفها التي تشبه "الزوايا" و "المسامير". كــان لا يــزال بعضها موجوداً في بعض الأماكن من ذلك البلد وحواليه، وعلى الحواجــز، محفــوراً على قطع من القرميد، على لوائح صغيرة من الفخار. وبعد الخــط المسماري بعث العلماء أنفسهم اللغتين اللتين وضعتهما على التوالي الكتابة المسمارية. لم يكن ثمة أدنى ارتباط بينهما، وكانتا مختلفتين اختلاف اللغة الصينية عــن العــربية، ومــع ذلــك ســموا الواحدة "السومرية"، والأخرى أسموها أولاً "الآشــورية"، لأنه كان قد ساد المعتقد بأنهم عثروا على آثار الآشوريين المرعبين الذيــن تــتحدث عــنهم التوراة (ولهذا السبب سمي العلماء المختصون بهذه المادة الــتاريخية "عــلماء الأثريات الآشورية". أما اليوم فنقول إنها اللغة "الأكاديّة". ولم يطل الأمر بأولئك العلماء حتى تبينوا أن اللغة "الآشورية-الأكادية- وهذا ما سهل الفهــم والبعث- قدمت كمية من الكلمات والخطوط الألسنية المشتركة بين "أسرة" بكامــلها مــن الــلغات المســماة "سامية" -الكنعانية والآرامية والعربية الجنوبية والعربية-التي، كما تعلمون، تؤلف "أسرة" -بكل معنى الكلمة- من اللغات الهندية الأوروبية، والرومانية، والأريوسية، والجرمانية، والسكاندينافية واليونانية...

إن أعمــالاً طويــلة الأمد كهذه، تناولت حلّ الخطوط أو الرموز ووُفّقت في غايــتها تــلك، هذه الأعمال نجحت في جذب الأنظار حول هذا البلد المنسي كلياً، وبدءاً من العام 1840، بوشر بحفريات أثرية هامة متلاحقة ومتضاعفة، لله الحمد، حــتى يومنا هذا. فألقى علماء الآثار الضوء، ليس فقط على عدد كبير من الآثار،

بـل عـلى "وثائق" بلغت عشرات الألوف، كانت تلك (وقد رأيتم ذلك بالتأكيد في واجهـات متاحفكم لأن الكثير من تلك الوثائق وجدت في بلدكم)، لويحات صغيرة من الفخار تسمى "الرقم" مجففة أو مشويّة كانت تستخدم آنذاك في الكتابة وقد حفر عـليها الكـتّاب الأقدمون، مستخدمين القصب المدبّب، "الزوايا" و "المسامير التي تشـكل كتابتهم المسمارية معبرين بذلك عما يقصدون. لم يقم أحد، على ما أعلم، بإحصـاء تـلك المحفوظـات الميزوبوتامية الضخمة التي عثر عليها خلال قرن ونصـف من الأبحاث؛ لكن، بقدر ما تسمح به الرؤية وبدون مجازفة يمكن تقدير ذلك بنصف مليون قطعة. إنها كمية لا يُستهان بها، لا سيما وأن بينها رُقُماً طويلة جـداً. وقـد تـنوعت محتوياتها كثيراً: مخطوطات أعمال، مخطوطات اقتصادية وإداريـة، بيانات بالموجودات المخزونة، وبطاقات إخراج من المخازن، أو إدخال بضـائع إلى المخازن، عقود ومعاهدات مختلفة؛ اتفاقات دولية، رسائل رسمية أو خاصة، قصص تاريخية أو خيالية، أمثال ونصائح بالسلوك الجيد، أشعار وأبحاث، قصص، خرافات وأساطير؛ أناشيد وصلوات، وكذلك طقوس الحفلات الليتورجية؛ وأنمـاط مـن "المؤلفـات" القانونيـة، والرياضية، والطبية، والفلكية، والنحوية، والمعجميـة؛ كـتابات وجيـزة فـي صـنع البيرة والعطور والأصباغ والزجاج ومجموعـات مـن طـرائق الطـبخ... هذه المخطوطات تهمّ بالطبع بلد المنشأ، "ميـزوبوتاميا"، وكذلـك بلدان الجوار وعلى الأخص، "الشرق"، والقسم المتوسط الغـربي مـن إيران الذي يسمى "عيلام"؛ وفي الغرب حتى "البحر المتوسط، أي بلدكم "سورية".

بواسطة وثائق مكدّسة كهذه، نجيد قراءتها وفهمها، يمكننا اليوم أن نلقي بثقة نظرتـنا كمؤرخين حول هذا الماضي الذي انقضى، وأن نطرح السؤال الذي سبق أن عرضـت له وأن نحـاول الإجابة عنه كي نطلع على الدور القديم الذي لعبته "سورية" في أقدم مرحلة من مراحل الشرق الأدنى وفي انتشار حضارتها الموغلة في القدم والتي انبثقت عنها حضارتنا.

لكـن، بمـا أن الأمر يتعلق بتاريخ طويل وبحضارة شاملة، فمن الحكمة ألاّ نـتأمل الأمـور إلا مـن عـلو معيّن وببعض الرجوع صعداً عبر الزمن وعدم الاستفاضـة بالتفاصيل، لا سيما وأن محاولتنا ليست ممكنة إلا بدءاً من زمن معين هـو نهايـة الألفية الرابعة قبل الميلاد. لماذا؟ لأن تاريخ الوثائق الأولى التي في

حوزتـنا يعـود إلى تلك الحقبة ولأن ما يسبق هذه الفترة هو، في نظرنا، الظلام الدامس المسمى عصور ما قبل التاريخ حيث جرت أمور كثيرة دون أن نتمكن من معـرفة شـيء عنها إلا بواسطة التخمين، فعلى قول علماء الآثار ظهرت الكتابة الأولى بالضـبط في القسم الجنوبي من "ميزوبوتاميا" ولولاها لما كان ممكناً وجود وثائق ولا تاريخ.

مـاذا نعـرف، مـاذا يمكنـنا أن نعرف عن أقدم تاريخ "الشرق الأدنى" و "ميزوبوتاميا" و "سورية" بدءاً من الألفية الرابعة قبل الميلاد؟

في ذلك الزمن، بعد الجفاف التدريجي لما كان -حتى حوالي الألفية السادسة قـبل الميلاد- المجرى الكبير للنهر الأوحد الذي كان يغطي في البداية كل مساحة البـلد، تحول ذلك المجرى إلى قرى صغيرة متواضعة، سكنها أناس قليلو العدد لا نعـرف عنهم أية معلومة أكيدة أو واضحة بما أنهم لم يتركوا سوى بعض النصب الآثاريـة: فلم يبلغنا شيء عن علاقاتهم العرقية والثقافية أو عن أماكن منشئهم أو عن تاريخهم سوى بصيص مما يتعلق بحياتهم المادية.

أمـا خلال الألفية الرابعة، وربما قبيل ذلك بقليل، أخذت الأمور تتحرك، من وجهـة نظـرنا نحن المؤرخين، ولمزيد من الإيضاح، في القسم الجنوبي من البلد (حسب جغرافيا ذلك الزمن، إنها منطقة "بغداد" و"الخليج العربي")، هذه البقعة التي سـتظل مسـرح الأحداث لتاريخنا.. فقد ظهر فيها بطلا التاريخ العظيمان وأعني بهما الشعبين اللذين تمكن علماؤنا من فهم لغتيهما السومرية والأكادية.

إنـنا نطـلق لفظتي سومريين من جهة وأكاديين من جهة أخرى على أولئك الـناس الذين كانوا يتكلمون هاتين اللغتين والذين يختلفون فيما بينهم كما يختلفون من حيث اصطلاحاتهم اللغوية.

يظـل "السـومريون" فـي نظرنا محاطين بسر عصيّ على الفهم، من أين جاؤوا؟ متى؟ لماذا؟ كيف؟ إلى أي فرع عرقي ولغوي ينتمون؟ وكثير من الأسئلة تظل دون إجابة. يبدو لنا أول الأمر أن أولئك "السومريين" قد استوطنوا جزءاً من "ميزوبوتاميا" قريباً من "الخليج العربي"، غير أن أسطورة، عُرفت فيما بعد في ذلك البلد لم يوجد لها سابقات، استشهد بها بطيبة خاطر لأن الأساطير والخرافات تحمل فـي طياتهـا ذكريات موثوقاً بها وثمينة جداً، إنها أسطورة "الحكماء السبعة" التي تصـوّر لـنا "السومريين" غزاة قليلي العدد "جاؤوا من البحر" وعلى عدة مراحل.

ويُفترض أنهم علّموا سكان البلد، الذين كانوا لا يزالون متوحشين، "الكتابة والعلوم والتقـنيات بكافــة أنواعها وتشييد المدن وبناء الهياكل والقضاء والهندسة وزراعة الحـبوب وجـني الثمار وإجمالاً كل ما يشكل الحياة المتحضرة". إنها، حرفياً، ما كتــبه، حوالي العام 300 قبل الميلاد، باللغة اليونانية وفي كتاب ذي شأن وجدير بالثقة، كاهن بابلي يدعى "بيروز" وقد لخص فيه الموروث الهام في بلده.

مــن هــذه الـلوحة الـتي رســمها، يمكننا أن نستنتج على الأقل، أولاً أن الســومريين غــرباء عن "ميزوبوتاميا" وقد جاؤوا فيما مضى ليستوطنوها، وأنهم قدموا من البحر، وبعبارة أخرى، من "الجنوب" على الأرجح، وقد اجتازوا الضفة الإيــرانية مــن "الخليج العربي"، هذه المعلومات قيمة، لكنها لا تشبع جوعنا حول العديد من النقاط.

وعبــثاً نــبغي معــرفة المزيد. من جهة أخرى، الأسطورة ذاتها –"أسطورة الحكماء السبعة"– تفيدنا أن "السومريين"، على صعيد الزراعة، كانوا متقدمين جداً عــن سابقيهم من سكان البلد، ومنذ وصولهم –وصول السومريين– كانوا حائزين عــلى مكتســبات حقيقيــة ثمينة، تقنية وفكرية، كما كانت حياتهم "حياة متحضرة" انتقلت شيئاً فشيئاً إلى سابقيهم البدائيين وإلى مجاوريهم.

فيما يخص النقطة الأولى، أصل "السومريين"، لسنا نعرف المزيد عما أفادتنا بــه "أســطورة الحكمــاء السبعة". وإذا أخذنا بعين الاعتبار ما نعرفه من التاريخ اللاحــق لهــذا البلد، أمكننا أن نستنتج على نحو مشروع أن "السومريين" بعد أن وصــلوا إلى موطنهم الجديد قطعوا علاقاتهم بمسكنهم السابق وأبناء جلدتهم الذين تــركوهم فيه. إذ إنهم، على حد علمنا، لم يتلقوا منها أقل مدد (بخلاف "الساميين"، كما سنرى بعد هنيهة)، الأمر الذي سيكون نقطة ضعفهم المشؤومة وسبب زوالهم.

أما تفوقهم الثقافي، بل الفكري، فقد حصلنا على أدلة وافرة حول ذلك. إذ إن متكــلمي لغــة مــا، عندما يستعيرون من لغة الآخرين اسم شيء ما، إنما يفعلون لكونهــم أخذوا عنهم هذا الشيء الذي استعاروا اسمه (فقد أخذنا، نحن الفرنسيين، كــلمة كيك Cake وعطلة نهاية الأسبوع Week-end عن الإنكليز)؛ فالمفردات المــتوارثة فــي "ميزوبوتاميا" تكثر فيها الألفاظ السومرية التي ترجع إلى مسلّمات ثقافيــة اتضــح أنهــا مســتعارة من متكلمي تلك اللغة التي كانوا أوائل مكتشفيها ومســتعمليها. وسيكون لديكم بعد قليل، أدلة إضافية على تفوق "السومريين" الجليّ

في الحضارة ونتائج ذلك على تاريخ البلد وثقافته وبالتالي على تاريخنا.

على أي حال، وفق ما تقول "أسطورة الحكماء السبعة"، لم يجد "السومريون" لدى وصولهم سوى مجموعة سكان "بدائيين"، فاضطر "السومريون" إلى تثقيفهم وأقلمتهم كما يقول علماء الإناسة. قد يكونون منحدرين من أوائل واضعي اليد على البلد، المجهولين والذين لا نعرف عنهم شيئاً ولا نستطيع أن نقول فيهم شيئاً. غير أنه ثمة احتمال أن يكونوا وجدوا أنفسهم وجهاً لوجه مع أقدم متكلمي اللغة الأكادية الذين نسميهم "أكاديين" ونحن نعرف عن هؤلاء أكثر مما عرفنا عن مثقفيهم "السومريين". أولاً وبخاصة لأنهم عند التقائهم هؤلاء كانوا في مستوى ثقافي متدنٍ إذ إنهم اضطروا إلى أن يتحضروا. ونعرف أيضاً علاقاتهم اللغوية. فإذا صدقت لغتهم، هم "ساميون" بل أقدم "الساميين" الذين نعرف لأن أسماء العلم للبعض منهم وصلتنا بوثائق تعود إلى ما بعد نهاية الألفية الرابعة بقليل.

وفيما بعد، لم يكف الناس يلهجون بذكر المنحدرين من أولئك "الساميين" وقد امتلأ تاريخنا بذكرهم حتى يومنا هذا، في الشرق الأدنى، أولاً -بما فيه "سورية"- وفيما بعد، برهنوا دوماً عن حيويتهم وشخصيتهم وقوتهم. لقد ضاعوا في ظلمة ما قبل التاريخ، ففقدنا جذورهم، وأصبحوا مشكوكاً في أمرهم. من جهتي، فكرت دوماً أنه، من أجل تخيلهم، ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار أن اللغة السامية تمت عن كثب -كما هو الحال لدى اللغات الهندية -الأوروبية فيما بينها- من جهة إلى اللغة المصرية القديمة ومن جهة أخرى إلى اللغة البربرية. ولما كان التقارب في اللغات يفترض، وفق ما هو معروف، الجوار والاتصال بمتكلمي تلك اللغات، -وهذا رأيي أيضاً- ثمة أكبر الاحتمالات في أن تكون الأرض الخاصة بساميّ ما قبل التاريخ، وبـ "الساميين" الأولين، كما يقول العلماء، هي أولاً "شبه الجزيرة العربية"، البلد الذي نعرف عنه أنه، مثل "الصحراء الأفريقية"، كان سهوباً قابلة للسكنى تماماً، ثم جفت في نفس الوقت وبفعل الأسباب ذاتها التي نتج عنها جفاف كمية الماء التي كانت تغطي في الأصل كل الحيز الميزوبوتامي، عندئذ أصبحت الجزيرة العربية على ما هي عليه -صحراء غير قابلة للسكنى. وساكنوها، الذين نعرفهم على أنهم أجداد "الساميين"، نزحوا تدريجياً إلى أطرافها حيث كان العيش ممكناً، أي إلى الأقسام الساحلية منها والتي تحيط بشبه الجزيرة، وفي الشمال، المروج الشاسعة التي كانت تشكل المنطقة الانتقالية مع الأرض المرحّبة والتي

كـانت تحد الحيز الذي سيصبح فيما بعد بلدكم "سورية". إذن، في هذه المساحات الشاسعة، استقر "الساميون" العريقون في القدم، قبل التاريخ، وتكاثروا من جيل إلى جيل. وعمل المقيمون منهم في زراعة أراضيهم؛ والذين ظلوا رحلاً، وهم أكثرية، كانوا ينتقلون مع قطعانهم من مرعى إلى مرعى. ومن بين هؤلاء الذين يمارسون حيـاة الترحال، كثيرون، عبر بعض القرون وبشكل "أفواج" متتالية نجهل دوافعها الخاصـة، جذبتهم الأرض الخصبة وثروة الأراضي الغنية بالطمي، حيث يمكنهم، ليـس فقط تربية الخراف والماعز وغيرها بكثافة، بل زراعة الحبوب بكثرة، عدا عن الثروات الهامة الأخرى كالتمور، وكان عليهم، من أجل الوصول إلى مواطن الـثروة تـلك، أن يـنزلوا متبعين مجرى الفرات الذي يقود مباشرة إلى أراضي "ميـزوبوتاميا" العـليا -وربما سارت الأمور على هذا النحو قبل أن يندفعوا شيئاً فشيئاً نحو الجنوب. غير أنه لا شيء يلقي الضوء على تلك البدايات إلا استنتاجاتنا الواهية.

كـان المهاجـرون، قـبل أن يـندمجوا عاجلاً أو آجلاً، في حضارة البلد، يحـافظون أولاً، وهـذا أمر طبيعي، ليس فقط على عاداتهم الموروثة ومستواهم الثقافي، بل على لغتهم أيضاً. كانوا يبقونها على ما هي عليه من التطور في فترة ترحالهم تلك. وعبر التاريخ الطويل، تاريخ "ميزوبوتاميا"، خلال ثلاثين قرناً، لدينا الأدلـة الموثـوق بها على قدوم أولئك المهاجرين في عدة "أفواج" متتالية قليلة أو كـثيرة العـدد: "العموريون"، الذين نسميهم هكذا تبعاً للغتهم، نزحوا حوالي الألفية الثالـثة؛ وبعد ألف سنة أخرى، "الآراميون". فلا شيء يحول إذن دون التفكير بأن حـركة هجرة كتلك قد تكون بدأت قبل ذلك التاريخ أي منذ الألفية الرابعة، وحتى الخامسـة، وأن يكـون أولئك المهاجرون هم "الأكاديين" وأن يكون "السومريون" واجهوهم في أماكنهم.

لقـد خفيـت عنا كلياً ظروف التقائهم؛ أما أن يكون حدث ذلك اللقاء فأمر لا شـك فيه إذ إن كل ما تبع ذلك اللقاء يؤكده على نحو جلي. وقد تشكلت بعيد ذلك اللقاء وحدة دامت طويلاً بين "السومريين" و"الساميين الأكاديين" الذين توافقوا فيما بيـنهم فكـان ذلـك بداية الحضارة الميزوبوتامية التي أنشؤوها فوحدوا ثرواتهم الثقافية. وحول هذه النقطة، معروف لدينا أن "السومريين" كانوا أغنى بكثير.. لكن "الأكـاديين" لـم يصـلوا صفر اليدين. يشهد بذلك، على سبيل المثال، استعراض

الكلمات التي أخذها عنهم "السومريون" والتي تنطوي على اعتماد المسلمات الثقافية المطابقة: "الراعي"؛ "الفارس"؛ "الخادم"؛ "المعركة"...

وعقب اتحادهم وتشكيلهم شعباً واحداً، تزود أولئك الناس بتنظيم سياسي متين ومستمر: إنه نموذج ملكي بشكل رئيسي. إنه الشكل الأكثر جدارة بتأمين فعالية السلطة والتخطيط، بخاصة، وكذلك إنجاز الأعمار العظيمة التي لا غنى عنها والتي تؤمن أفضل موارد الفعاليات المشتركة. فقد حفروا شبكة أقنية أطالت مجرى النهرين دجلة والفرات وجعلتهما يلتقيان فيعوضان بذلك شح الهواطل من أمطار وثلوج، ويمنحان الأرض خصوبة نادرة. وكانت تربية الماشية المتواضعة بالإضافة إلى زراعة الحبوب الواسعة الانتشار، تعطيان أفضل مردود مع فائض كبير يُجمع ويُراقب بدقة ويُدرَج في الحسابات، وما يزيد عن حاجة البلد يُدفع به إلى المقايضة. لا سيما وأن طبيعة الأرض كانت تدفع بالسكان إلى الخارج. ولما كان يعوزهم دوماً بعض المواد الأساسية كالخشب والحجر والمعادن التي تتوفر بكثرة عند جيرانهم، ولا سيما في الشرق والجنوب وداخل الجزيرة العربية، فقد أقاموا بسرعة، مع جميع تلك الشعوب، نظام مقايضة كبيراً متعاقباً أو متواصلاً بوسائل أخرى أقل مسالمة كالغزو والحرب. لم تكن تلك العلاقات تشجع إثراء البلاد وحسب بل تساعد على تقدمها أيضاً. كانت تتيح التعلم في الخارج والعودة بعدد كبير من المعطيات الثقافية التي يكمل "الميزوبوتاميون" بواسطتها معارفهم، واكتشافاتهم، وأفكارهم، وتقنياتهم، وثروات أخرى كانوا يعدّلونها ثم ينشرونها في الخارج، بهذا الشكل، لم يحرزوا فقط تفوقاً حقيقياً لا يقبل المنازعة في المجال الاقتصادي والعسكري والسياسي على كافة بلدان "الشرق الأدنى"، بل أصبحوا منارة لم تكف تهدي إلى البعيد كل الجوار: في الشرق "إيران" وحتى الواجهة الغربية من "شبه الجزيرة الهندية"؛ وفي الغرب، "سورية" و "فلسطين"؛ وحتى "آسيا الصغرى". إنه إشعاع ودور "مثقف" داما خلال ما يقارب ثلاثة آلاف سنة، حتى نهاية استقلال البلد وزوال تلك الحضارة. ليس ثمة دليل على تفوق تلك الحضارة منذ الألفية الرابعة أفضل من "الاختراع" الذي حققه السكان محلياً، ويحتمل أن يكون "السومريون" منهم هم الذين أنجزوه، أعني به أول محاولة عُرفت في العالم لتجسيد الفكر واللغة إنها "الكتابة الأولى"، التي قلبت أوضاع عملنا ونتاجنا الفكري. فعلى ما جاء في أقدم الوثائق -بضع مئات من الرقم وُجدت في أنقاض المدينة

الكبيرة "أوروك" في "ميزوبوتاميا" الجنوبية- ظهرت تلك الكتابة حوالي 3200ق. م، علــى قول علماء الآثار، لم تكن في البداية سوى مفكرة تساعد على المحاسبة وتقــوم بخاصـــة على أن تستبدل الأشياء برسومها المنجزة بسرعة ومخططاتها: رأس الــثور ليعــبر عن قطعة من ماشية ضخمة؛ قدم لتعبر عن "الوجود" أو عن "المشي"، الخ. وصورة جانبية لبعض الجبال تعني "الأفق" وما يوجد وراءها يعني "الخارج"...

وخـــلال بضــــعة قرون، أحرز هذا النظام تقدماً كبيراً، بدءاً من اللحظة التي ظهر فيها أن رسم الشيء لا يُرجع فقط إليه بل إلى "اسمه" في اللغة المحكية والتي يحتمل جداً أن تكون السومرية ذات المفردات الشبيهة إلى حد بعيد بالصينية (وهو وجــه الشــبه الوحيــد والعرضي) أحادية المقاطع، الأمر الذي كان يسهّل الأمور ويضــفي عــلى الكتابة القدرة على التذكير ليس فقط بحقائق بل بكلمات، برنات، بأصــوات، وبالتالي، القدرة ليس على التعبير وتحديد التصورات البسيطة للأفكار المتعددة المعاني والمبهمة (كـ"المشي" الذي يعبر عنه بالقدَم، و "وضعية الوقوف"، و"الــنقل"، و "الحضور"...) بل معطيات لغوية بالضبط، واضحة ومفصلة لا ريب فيهـــا، ومنذ أواسط الألفية الثالثة، أصبحت الكتابة المسمارية أداة الفكر المستعملة، الكامــلة والبارزة -التي ضاعفت اللسان لو جاز التعبير- والموثوق بها إلى الأبد وقــد جعــل مــنها "الميــزوبوتاميون" وسيلة لا غنى عنها وذات استعمال شامل: فالنصــف مليون من كتاباتهم التي حصلنا عليها هي، كما يبدو، الشيء القليل مما كتبوا خلال ثلاث ألفيات...

مع ذلك، استعمال الكتابة المسمارية كان معقداً للغاية برموزه التي تعد نصف مــليون، وكــلها متعددة المعاني، ولا يمكن استنتاج معناها الحالي إلا من السياق. فكان هذا هو السبب الذي جعلها تختص بأصحاب المهن. فالكتابة والقراءة اللتان لا تنفصلان، لم تكونا كما هو الحال عندنا، في متناول الجميع، بل كانتا تشكلان مهنة حقيقيــة، امتيازاً لطبقة من الفنيين تكوّنت بسنين طويلة من الدراسة والتدريب، في "المدرســة"، إحــدى المؤسسات الأكثر فرادة وروعة في البلد والتي تكشف على أفضل نحو عن ثقافة "ميزوبوتاميا" العالمية والمرهفة.

لدى تخرجهم من "المدرسة"، كان معظم ممتهني الكتابة ينصرفون، ظاهرياً، إلى أعمـــال بسيطة مما نسميه نحن "أمانة سر" مكتفين بأن ينقلوا على رُقُمهم نصاً

مُتَصوّراً يُملى عليهم أو مستوحى من الذين يحتاجون إلى حفظ أو نقل أفكارهم أو مشيئاتهم لكنهم لا يستطيعون القيام بذلك بأنفسهم، بمن فيهم أصحاب السلطة العليا مـــن رجال "الدولة" الأميين، عادة. لكن عدداً مختاراً من خريجي "المدرسة"، أكثر ذكـــاء، وأكثر طموحاً، وأكثر مهارة، وأحسن حظاً، كانوا على درجة من الموهبة تسمح لهم بنقل إبداعات أفكارهم بواسطة الكتابة: إنهم "مثقفون" حقيقيون، "كتاب" و "عـــلماء" ذوو اختصاصــــات متنوعة. إذن لقد تشكل دوماً واستمر في البلد -وهذا دليل محسوس لمجتمع مثقف حقيقياً ومبدع وذي فكر مقتدر- بفضل إعادة القراءة والاجـــترار المستمر لآراء واستنتاجات سبق أن كتبت، موروث مزدوج "أدبي" و "علمي".

وقـــد زخر الموروث الأدبي بقطع أدبية رائعة يكفي أن نستشهد باثنتين منها: "مـــلحمة" غـــلغامش" (حول – 1700) وقد تركزت حول قضية الصداقة والموت الذي لا مهرب منه؛ والقصيدة الرائعة بعنوان "الفائق الحكمة"، وفي اللغة الأكّادية "أترَخاســـيس" (وهـــي تعود إلى نفس الحقبة)، التي تشرح، في آن، أصول البشر وسبب وجودهم وتروي تاريخهم البدائي.

أمـــا "المـــوروث العـــلمي"، فينـــبغي ألا نتصـــوره من نمط موروثنا نحن: فالتصـــورات وقدرات "العلوم" لم تكن إلا بدائية ومبنية فقط على معاينة الظاهرات بأناة وتنظيم، وعلى محاكمة -خيالية قبل كل شيء- تطمح، ليس إلى الحقيقي الذي نعتقد أننا بلغناه، بل فقط إلى المعقول. تلك الأبحاث الشاملة التي يقوم تقدمها على سلســـلة طويـــلة مـــن الأفكار المتجسدة كتابة والتي كانت نقطة انطلاق لمكتشفات جديـــدة، شملت (تلك الأبحاث) كافة المجالات التي كانت تسترعي أنظار وفضول "الميـــزوبوتاميين" القـــدامى أو "عـــلمائهم" وقد أعطيتكم عنها فكرة بسيطة بلائحة الوثـــائق التي خلفوها وراءهم. لن أشدد هنا إلا على وثيقة واحدة ذات طابع أكثر رفعـــة وكـــانوا يســـمونه بطيبة خاطر "الطابع الفلسفي" لكنه في الواقع ينتمي إلى "الديـــن". وكغيـــرهم مـــن الشعوب الأخرى، إذ أرادوا توضيح القضايا المضايقة والشـــاملة الـــتي تحف ببداية الأمور ومعانيها وتقدمها، افترض "الميزوبوتاميون" القدامى، منذ القدم، وجود كائنات فائقة الطبيعة، وغير مرئية، ومتفوقة على البشر، وأبديـــة (لا تموت)، إنها "الآلهة" التي، كما لو كانت مختبئة وراء الأشياء، تضمن ســـيرها ومصيرها. وحول هذه الآلهة، ومن أجل توضيح أو صياغة القضايا التي

تطرحها علاقاتهم بالعالم والأشياء، أو بالبشر، لم يكف بعض العلماء، شفهياً أولاً، ثـم كتابة، لم يكفوا عن إنشاء كتابات كثيرة، تتفاوت في درجة إعدادها ومن شأنها أن تشـرح دور أولئك الآلهة وتدخلهم. ومجموع تلك الأساطير، وما وصلنا منها، هي، في حد ذاتها، وفي التقدم الذي يكتشف فيها، رائعة جداً وتقدم لنا فكرة عالية- إذا مـا أخذنـا بالاعتبار الزمن الذي عاشوا فيه- عن أولئك المثقفين وجمهورهم وتصوراتهم وتطلباتهم وتنميقهم، وصرامتهم، وبالتالي، عن المستوى الثقافي الرفيع لمجتمعهم إجمالاً.

هذه الحضارة الميزوبوماتية العظيمة، أعتقد أني حدثتكم مطولاً عن صانعيها؛ إنهـم "السـومريون" الغامضـون وفائقو المواهب الذين اهتموا أولاً بـ "تحضير" جيـرانهم "الأكـاديين". تـلك الحضارة التي نجهل ظروفها، لكننا نعرف فقط أنها حصلت وامتدت ثم اكتملت خلال عيش مشترك دام كثيراً أو قليلاً عبر عدد معين مـن القرون. وحتى حوالي منتصف الألفية الثالثة، لم يعد يوجد في "ميزوبوتاميا"، فـي آخر المطاف، سوى سكان متماسكين. كانوا مختلفين، بالتأكيد، لغوياً وعرقياً، أمـا ثقافيـاً فقـد كانوا متجانسين أكثر فأكثر. هذا، على الأقل، ما نستخلصه من الأرشيف الذي لم يعد فيه الآن شيء يمكن أن يفصّل لنا، حالياً، أو يوضح وضعاً كهذا والتقدم الذي طرأ عليه.

وخلال الألفية الثالثة، زال "السومريون". إننا نجهل متى وكيف. لكنهم كانوا، بالتأكيد أقل عدداً من حيث أصولهم، ولم يكونوا قد تلقوا أقل مدد من أبناء جلدتهم -فيمـا إذا كانوا تركوا وراءهم بعض هؤلاء-كما كان عددهم يتناقص شيئاً فشيئاً وبالتالي فقد زالوا. لقد ذابوا عرقياً في "الأكاديين" الذين يفوقونهم عدداً والذين كانوا يتلقون الدعم باستمرار من أبناء جلدتهم.

لا شك أن هذا الوضع الجديد مُهّد له منذ زمن بعيد، فلم يتسبب في اضطراب أو ثورة. ونتج عن ذلك، في البداية، أن بعض "السومريين" احتفظوا وراثياً ببعض أسـماء عـلم سومرية وقد دامت هذه العادة عدة قرون. ولئن كان استعمال اللغة الأكاديـة عـمّ آنـذاك على حساب اللغة السومرية، فقد ظلت هذه الأخيرة لبعض الوقـت، الـلغة الرسمية كما ظلت إلى حوالي التاريخ الميلادي، لغة المثقفين من علماء ورجال دين، على غرار، ما حصل في "الغرب" للغة اللاتينية حتى "عصر النهضـة". ليس ثمة دليل أكثر إفصاحاً وتأثيراً للأهمية التي اكتسبها "السومريون"

في تشييد بلدهم وثقافته العالية.

إن زوال "السـومريين" لم يغير شيئاً، في الظاهر، من الأمور الثقافية حصراً فـي البـلد، ومن التوازن والحيوية اللذين وسما الحضارة السومرية، غير أن هذه الأخيـرة لـئن حـافظت على صبغتها السومرية القوية، لأنها صبغة الأصل، من المؤكـد أنها وُجدت بعد رحيل باعثيها "السومريين" بين أيدي "الأكاديين" الوحيدين أو بعـض "السـاميين" من السكان، وإلى الأبد. بهذا فقط، يُلاحظ بعض التغير في سير الأمور: فقد ظهرت ذهنية جديدة، سامية على نحو أكثر وضوحاً، ولم يكن قد أزالها أو عدلها كثيراً تحويلها إلى سومرية. سأكتفي بأن أذكر لكم مثالاً، أرى أنه هام، على صعيد الدين.

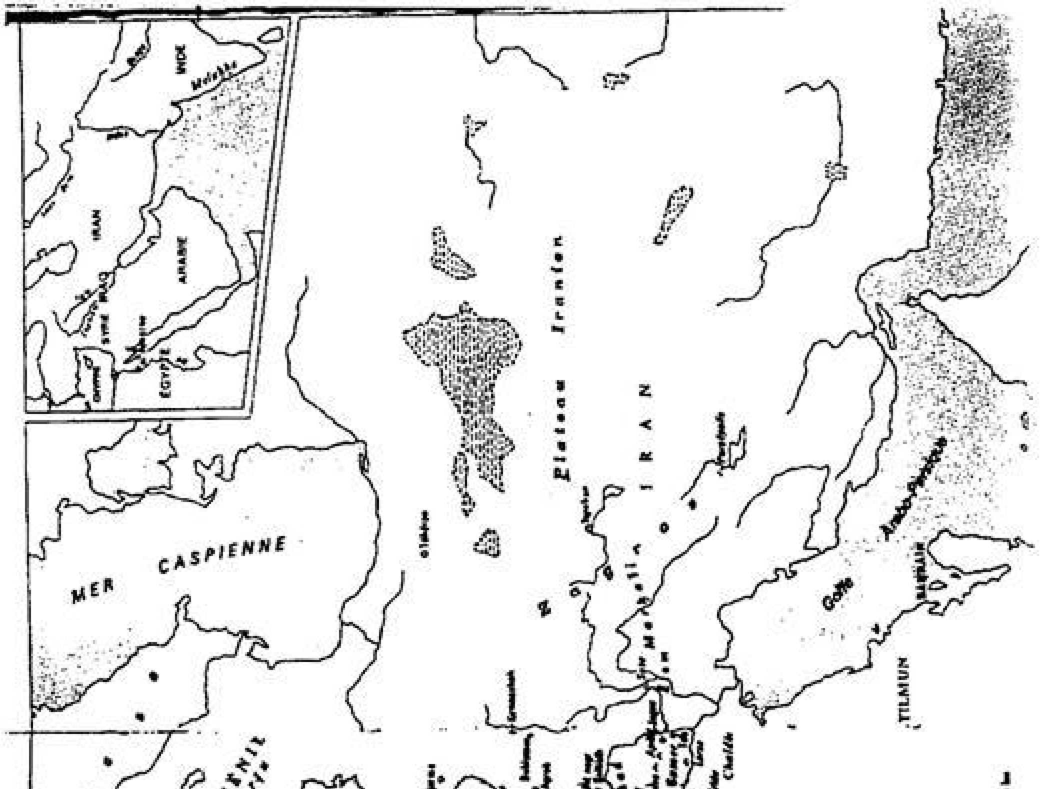
إذا كـان النظام الديني في البلد، قد رُسم أولاً ثم شُكّل قبل كل شيء من قبل السومريين منذ بداياتهم وإذا كان، في هذه الحالة، لا يتضمن فقط كثرة الآلهة، بل كان ينسب إليهم أيضاً عدداً كبيراً من الصفات البشرية، والمبالغ في بشريتها والتي لم تكن تعظّم رفعة تلك الآلهة وتفوقها، فإن الساميين، على العكس، كانوا يكونون عن آلهتهم فكرة أعلى بكثير، فائقة، سامية، فوق بشرية ولم يكونوا متعددي الآلهة. فعـدد الآلهة تناقص شيئاً فشيئاً في البلد، وبلغ حوالي الثلاثين، عملياً، ولم يعودوا يصـفون الآلهـة حسب الأفكار المكوّنة عنهم، بل يرونهم وقورين جداً، جديرين بالاحترام وأسياداً يُرْهب جانبهم. ولما أصبح الفكر الديني يوجهه "الساميون"، طرأ عليه تغيير فكان أحد المداخل إلى تاريخ الديانة الميزوبوتامية التي احتجزها تعديل كهذا، فحوفظ على الأشكال البدائية، أما الفكر فتغير كلياً وتبع ذلك عدد من النتائج.

لـن أطيـل. إنـه موضوع جدير بالدراسة ومثير، لكنه يستحق سبراً طويلاً ودقيقـاً، ولسـت ألمـح إليـه إلا كي أنوه بواقعة مهمة وهي أنه بدءاً من زوال "السـومريين"، أقصاه حوالي نهاية الألفية الثالثة قبل الميلاد، احتفظت الحضارة، وكذلـك الدين، بعدد من السمات القديمة التي كانت في الأصل سومرية، فأضفت عـليها وجهة نظر جديدة، وأسلوباً جديداً في رؤية الأشياء والشعور بها والتفاعل إزاءها. وكانت مهيأة لمصير عظيم وطويل، ألفي عام، وقد وسمتها بعمق جذورها السـومرية، فانتقلت إلى أيد جديدة، وعاشت وتطوّرت واغتنت وحُفظت وانتشرت بفضـل "الأكاديين" الساميّين وحدهم بما أن هجرتهم، كما سبق أن نوهت بذلك، لم تنقطع أبداً عن "ميزوبوتاميا".

الأمر الذي أختم به، ليس فقط التكرار بأن الثقافة، الثقافة السامية في البلد – والتي هي السلف البعيد لثقافتنا، كما تبين لنا ذلك للتو –كانت من صنع "الساميين" الذين ثقفهم "السومريون" فتأثروا بهم جداً، بل أنها انطلاقاً من أواسط مسارها، نحو أواخــر الألفيــة الثالـــثة، عـــلى أبعد أحد، ظلت بعدئذ، وحتى زوالها، بين أيدي "الساميين" حصراً، من هم هؤلاء "الساميون" ومن أين جاؤوا؟ من "سورية".

لا حاجـــة بـــي بعد كل ما تقدم إلى التشديد بثقل، كي أقنعكم بالدور الرئيسي الذي لعبه بلدكم وأسلافكم في هذه المغامرة البشرية الخارقة التي نشكل، نحن، الآن نتيجتها البعيدة.




MER CASPIENNE
Plateau Iranien
IRAN
ARMENIE
KURDISTAN
SYRIE
Désert syro arabe
ARABIE
Golfe
TILMUN
Sinai
IRAN
ARABIE
EGYPTE

النظريات الموجهة نحو القارئ

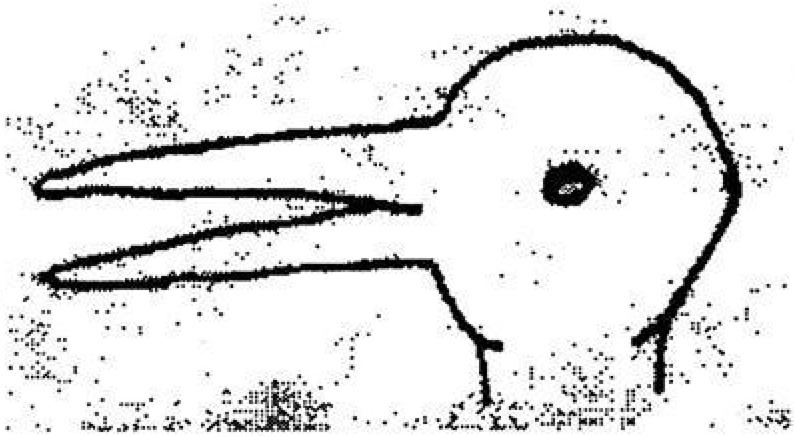
تأليف: رامان سلدن

و بيتر بروكس

■ ترجمة: د.محمد نور النعيمي ■

المنظور الذاتي

لقد شهد القرن العشرون حملة ضارية على الثوابت الموضوعية لعلم القرن التاسع عشر؛ فنظرية إينشتاين في النسبية وحدها ألقت ظلال الشك على الاعتقاد القائل إن المعرفة الموضوعية تراكم مستمر ومطرد للحقائق. ويبين الفيلسوف ت.س. كون T.S. Kuhn أن ما ينبثق وكأنه "حقيقة Fact" في العلم يعتمد على الإطار المرجعي Frame of reference الذي يسبغه الملاحظ العلمي على موضوع الفهم. ويؤكد علم النفس الجستالتي Gestalt أن العقل الإنساني لا يدرك الأشياء في العالم على أنها أجزاء مشتتة؛ بل تآلفات بين العناصر والموضوعات والكليات المنظمة ذات المعنى Configurations. فالمواد الفردية تبدو مختلفة في سياقات مختلفة، وحتى في حقل رؤية واحد، هذه الأشياء الفردية سوف تؤول وفقاً لإمكانية رؤيتها إما بوصفها شكلاً Figure أو بوصفها "أرضية ground" وتلح هذه المناهج وغيرها على أن المدرك إيجابي وليس سلبياً في فعل الإدراك. وفي حالة لغز الأرنب ــ البطة الشهير يستطيع المدرك وحده أن يقرر كيف يوجه تشكيل خطوط هذا اللغز. فهل هو بطة تنظر نحو اليسار أم أرنب ينظر نحو اليمين؟



كيــف يؤثــر هذا التأكيد الحديث في الدور الإيجابي للملاحِظ على النظرية الأدبية؟ دعنا نتأمل مخطط ياكوبسون للتواصل اللغوي:

الشيفرة

المرسل ——← الرسالة ——← المتلقي

اتصال

سياق

فقــد اعــتقد ياكوبسون أن الخطاب الأدبي مختلف عن الأنواع الأخرى من الخطاب، وذلك لاحتوائه "سياقاً للرسالة"؛ فقصيدة ماهي قصيدة حول ذاتها (شكلها، صورها، معناها الأدبي)، قبل أن تكون حول الشاعر، أو القارئ، أو العالم. لكن، إذا نــبذنا الشــكلانية واعــتمدنا مــنظور القــارئ أو المشاهد، فإن اتجاه مخطط ياكوبســون سوف يتغير كلياً. ومن هذه الزاوية يمكننا القول إن القصيدة ليس لها وجــود حقيقــي حتى تقرأ؛ إذ يمكن لقرائها وحدهم مناقشة معناها. ونحن نختلف حول تأويلاتها فقط لأن طرق قراءتنا لها تختلف. والقارئ هو الذي يطبق الشيفرة Code الــتي كتــبت بها الرسالة؛ وبهذه الطريقة يحول إلى واقع ملموس، ما كان

يمكن أن يبقى ذا معنى كامن. إذا ما تأملنا أبسط أمثلة التأويل، فإننا نرى أن المتلقي منخرط بشكل فعال في بناء معنى ما. فعلى سبيل المثال، تأمَّل النظام المستخدم لتمثيل الأرقام في الشاشات الإلكترونية حيث يتألف هذا التشكيل من سبعة أجزاء: (8) ويمكن اعتبار هذا الشكل مربعاً غير كامل(O) متوجاً بثلاثة جوانب من مربع مشابه (∩) أو العكس، فعين المشاهد مدعوة لتأويل هذا الشكل بصفته جزءاً في النظام العددي المألوف؛ ولا تجد العين أية صعوبة في "معرفة" الرقم "ثمانية". فالناظر قادر على بناء الأرقام دون أية صعوبة ناجمة من تنوع أجزاء التشكيل الأساسية؛ حتى لو كانت هذه الأشكال المعطاة في بعض الأحيان أشكالاً تقريبية باهتة إذ(2) تكون (2) و(5) تكون (5) وليس (S) و(4) تكون (4) وليس ("H" ناقصة). إن نجاح هذا النوع من التواصل يعتمد: (1) على معرفة المشاهد للنظام العددي؛ (2) وعلى قدرة المشاهد على إكمال ما هو غير كامل؛ أو اختياره لما هو ذو مغزى؛ وتجاهله لما هو غير ذلك. وهكذا، فإن المتلقي ليس مستقبلاً سلبياً لمعنى مركب بشكل كلي، بل هو عامل إيجابي في صناعة المعنى. وعلى كلٍ، فإن مهمة المتلقي تنفذ، في مثل هذه الحالة ببساطة، لأن الرسالة تطرح بشكل كاملٍ ضمن نظلم مغلق.

فلنتأمل القصيدة التالية لورد زورث Word sworth

رقدة حلّت بروحي
فلم تعد لدي مخاوف البشر؛ أ
وبدت إزاء السنين
شيئاً لا يحس كالحجر ب
بلا حراك تقع الآن،
لا حول لها، لا سمع ولا بصر ج
تطوف نهار الأرض،
مع الصخور، مع الأحجار، مع الشجر. د

فإذا ما تركنا جانباً عدداً من الخطوات الأولية واللاشعورية غالباً، التي على القراء أن يقوموا بها من أجل أن يميزوا أنهم يقرؤون قصيدة غنائية؛ وعلى أنهم

يقبلون بالمتكلم على أنه الصوت الأصيل للشاعر، وليس شخصية درامية، فإنه بإمكاننا القول بوجود "قولين" يمكن أن يجمع كل منهما في مقطوعة شعرية Stanza: (1) ظننت أنها يمكن ألا تموت؛ (2) إنها ميتة. فنحن نسأل أنفسنا بوصفنا قراءً السؤال التالي: ما المعنى الذي نصل إليه من العلاقة بين هذه الأقوال؟ إن تأويلنا لكل عبارة سوف يعتمد على جواب هذا السؤال. كيف علينا أن ننظر إلى موقف المتكلم تجاه أفكاره السابقة فيما يخص الأنثى (الطفلة، الفتاة، المرأة)؟ هل من الحكمة والمفيد ألا يبدي المرء "مخاوف إنسانية"، أم أن ذلك حماقة وسذاجة؟ هل "الرقدة" التي حلت بروحه هي توهم نوم أم أنها أحلام ملهمة؟ هل توحي كلمة "بدت" بأن لها كل العلاقات الملموسة لكائن خالد؛ أم أن المتكلم ربما كان مخطئاً؛ وهل توحي المقطوعة الشعرية الثانية بأن ليس لها وجود روحي في الموت، وأنها اختزلت إلى مجرد أمر لا حياة فيه؟ إن أول بيتين في هذه المقطوعة يدعوان إلى مثل هذا الرأي. على كل حال، يفتح البيتان الأخيران إمكانية تأويل آخر ـ وهي أنها قد أصبحت جزءاً من العالم الطبيعي، وتشارك في وجود يسمو نوعاً على الروحانية الساذجة في القطعة الشعرية الأولى، إذ إن حركتها وقوتها الفردية هما الآن مندمجتان في الحركة والقوة الكبيرتين للطبيعة.

فمن منظور النقد المتجه إلى القارئ، لا يمكن ببساطة استخلاص الأجوبة لهذه الأسئلة من النص، وذلك لأن معنى النص لا يمكن أن يكون بأية حال من الأحوال مصوغاً بشكل تلقائي؛ إذ يتوجب على القارئ أن يتعامل مع مواد النص كي ينتج المعنى. ويرى وولفغانغ آيزر Wolfgang Iser أن النصوص الأدبية تحتوي دائماً على "فراغات Blanks" لا يملؤها أحد إلا القارئ وحده. إن "الفراغ" بين هذين المقطعين الشعريين من قصيدة ورد زورث ينبثق بسبب عدم إيضاح العلاقة بين المقطعين. وهكذا فإن عملية التأويل تتطلب منا ملء هذا الفراغ. وما ينتظر من النظرية أن تعالجه هو تحديد فيما إذا كان النص نفسه يُطلِق عملية التأويل عند القارئ أم لا؛ أو فيما إذا كانت استراتيجيات القارئ لغرض حلولاً للمشكلة التي يطرحها النص أم لا. وحتى قبل التنامي الأخير لنظرية استجابة القارئ فقد طور السيميائيون Semioticians هذا الحقل بشيء من التعقيد. ويؤكد أمبرتو إيكو Umberto Eco في كتابه دور القارئ (The Role of the Reader 1979)؛ (وهو مجموعة مقالات تعود كتابتها إلى عام 1959)، بأن

بعض النصوص نصوص "مفتوحة"؛ (مثل وداع فينيغانز Finnegans Wake، والموسيقى اللا نغمية)، إذ تستدعي تعاون القرّاء في إنتاج المعنى؛ على حين أن هناك نصوصاً أخرى "مغلقة" (كالكوميديات، والقصص البوليسية)، تحدد مسبقاً استجابة القارئ. كما أنه يمعن النظر في الكيفية التي تحدد فيها الشيفرات المتوافرة لدى القارئ ما يعنيه النص عند قراءته.

قبل أن نستعرض الطرق العديدة التي نُظّر فيها لدور القارئ في بناء المعنى، علينا أن نتعامل مع السؤال: من هو "القارئ"؟

جيرالد برنس: المروي له

Gerald Prince: The narratee

يطرح جيرالد برانس السؤال التالي: لماذا نكابد حين ندرس الروايات مشقة التمييز بين أنواع الراوي الكثيرة(العارف، غير الموثوق به، المؤلف المضمَّن... الخ)، في حين لا نسأل أبداً أي سؤال حول الأنواع المختلفة للشخص الذي يوجه له الراوي الخطاب؛ ويدعو برنس هذا الشخص بـ"المروي لهnarratee". ويجب ألا نخلط بين الشخص المروي له وبين القارئ؛ فالراوي يمكن أن يحدد جنس المروي له بقوله ("سيدتي العزيزة...."). أو طبقته "الجنتلمان" أو وضعيته "القارئ" [جالس] في كرسيه، أو عرقه (أبيض)، أوعمره (بالغ). ومن الواضح أن القرّاء الحقيقيين قد لا يتطابقون مع الشخص الذي يخاطبه الراوي؛ إذ يمكن أن يكون القارئ الحقيقي actual reader عامل منجم أسود شاباً يقرأ في فراشه. إن المروي له يمكن تمييزه أيضاً من "القارئ الافتراضي Virtual reader" (ذلك النوع من القارئ الذي يكون في ذهن المؤلف عند تطويره للسرد)، ومن "القارئ المثالي Ideal reader " (ذلك القارئ المتبصر بشكل كامل الذي يفهم كل حركة من حركات الكاتب).

فكيف نتعلم تحديد الشخص المروي له؟ فعندما يكتب ترولوب Trollope "كان كبير الشمامسة دنيوياً ـ من منا ليس كذلك؟".. نفهم هنا أن الأشخاص المروي لهم هم أناس كالراوي يدركون ضعف كل البشر بما في ذلك الأتقياء منهم. إن هناك عدة "إشارات" مباشرة وغير مباشرة تسهم في معرفتنا بالشخص

المــــروي لـه. وافتراضـــات الشــخص المروي له يمكن أن يهاجمها الراوي، أو يدعمها، أو يستفسر عنها، أو يلتمسها ــ هذا الراوي الذي سوف يُضَمِّن من خلال ذلــك شخصية المروي له. وعندما يعتذر الراوي عن بعض الهفوات في الخطاب كقولـــــه: ("ليس بإمكاني نقل هذه التجربة بالكلمات")، فهذا يدلنا بطريقة ما، دلالة غير مباشرة، على حساسية الشخص المروي له وقيمه. وحتى في رواية لا تشير مباشرة إلى الشخص المروي له، فإنه بإمكاننا أن نلتقط بعض الإشارات الصغيرة وحتى في أبسط الصور الأدبية. إن طرف المقارنة الثاني، على سبيل المثال، غالباً مـــا يشير إلى نوع من العوالم المألوفة للشخص المروي له ("كانت الأغنية صادقة صـــدق أغـــنية تلفزيونية"). وفي بعض الأحيان يكون المروي له شخصية مهمة؛ فعـــلى سبيل المثال، في ألف ليلة وليلة نرى أن بقاء شهرزاد على قيد الحياة أمر مـــرهون باستمرار اهتمام المروي له وهو (الملك)؛ فإذا ما فقد اهتمامه بقصصها، وجبَ أن تموت. إن الهدف من تأثير نظرية برنس المصوغة بعناية هو إضاءة بعد من أبعاد السرد الذي فهمه القرّاء فهماً حدسياً، ولكنه بقي مبهماً وغير معرَّف. لقدَ كـــان إســـهام برنس في النظرية المتوجهة إلى القارئ يتمثل في لفت الانتباه إلى الطـــرائق الـــتي يُنـــتِجُ مـــن خلالها السرد القصصي قراءه أو"مستمعيه" الذين قد يتماثلون أو لا يتماثلون مع القرّاء الحقيقيين. إن الكثير من الكتّاب الذين سنناقشهم في الصفحات التالية تجاهلوا هذا التمييز بين القارئ والشخص المروي له.

الظاهراتية

Phenomenology

يُعرف الاتجاه الفلسفي الحديث الذي يؤكد الدور المركزي للمُدْرِك في تحديد المعنى بـــ"الظاهراتية". ووفقاً لهوسرل Husserl فإن الموضوع المناسب للبحث الفلسفي هو محتويات وعينا وليس الموضوعات في العالم. فالوعي هو دائماً وعي شـــيءٍ ما؛ وهذا الـــ"الشيء" هو الذي يظهر لوعينا، وهو الذي يكون دوماً حقيقياً بالنســـبة إلينا. ويضيف هوسرل إلى ذلك: أننا نكتشف في الأشياء التي تظهر في الوعـــي ("فينومينا Phenomena" بالإغريقية تعني "أشياء تظهر")، صفاتها العامة أو الجوهـــرية. وتدَّعـــي الظاهراتية أنها ترينا الطبيعة الكامنة في كل من الوعي الإنســـاني و"الظاهرات". ولقد كانت هذه محاولة لإحياء الفكرة (التي اندثرت منذ

العهد الرومانتي) القائلة إن عقل الفرد البشري هو الأصل والمركز لكل معنى. وفي النظرية الأدبية لم يشجع هذا المنهج الاهتمام الذاتي الصرف للبنية الفكرية للناقد. بل شجع نوعاً من النقد الذي يحاول أن يدخل إلى عالم أعمال الكتاب ويصل إلى فهم الطبيعة الكامنة أو جوهر الكتابات كما تبدو لوعي الناقد. إن عمل الناقد الأمريكي ج.هيليس ميلر J.Hillis Miller المبكر كان متأثراً بالنظريات الظاهراتية لما يسمى بنقاد مدرسة جنيف Geneva School الذين كان من ضمنهم جورج بوليه George Poulet وجين ستاروبنسكي Jean Starobinski. إذ تكشف دراسة ميلر لتوماس هاردي، على سبيل المثال، البنى الذهنية الطاغية للروايات، وتحديداً "المسافة" و"الرغبة". إن فعل التأويل ممكن لأن النصوص تسمح للقارئ بدخول وعي المؤلف الذي يقول عنه بوليه:إنه "مفتوح لي، يرحب بي، ويدعني أنظر داخل أعماقه ذاتها، و... يسمح لي.... أن أفكر بما يفكر به وأشعر بما يشعر به". وهذا برأي دريدا (انظر الفصل الرابع) نوع من التفكير "المتمركز حول العقل Logocentric" لافتراضه أن معنى ما يتركز على "ذات متعالية" (المؤلف) ويمكن إعادة تركيزه على ذات أخرى مماثلة (القارئ).

إن رفض مارتن هايدغر رأي معلمه هوسرل "الموضوعي" يشكل إرهاصاً للتحول نحو النظرية المتجهة للقارئ. إذ يؤكد هايدغر أن ما يميز الوجود الإنساني هو ("وجوده المعطى"): فوعينا يعكس أشياء العالم، وفي الوقت نفسه يخضع للعالم بطبيعة الوجود نفسها في هذا العالم. فنحن نجد أنفسنا "ملقى بنا"، في العالم في مكان وزمان لم نخترهما. ولكن في الوقت نفسه نشعر أنه عالمنا بمقدار ما يعكسه وعينا ومن المستحيل علينا أن نعتمد موقف تأمل منفصل كمن ينظر إلى العالم من أعلى قمة جبل؛ فنحن لا محالة مندمجون مع نفس موضوع وعينا. وتفكيرنا دائماً [(يتركز)] في موقف ما، وبالتالي فهو تاريخي، على الرغم من أن هذا التاريخ ليس خارجياً أو اجتماعياً بل شخصي وداخلي. وهانس ــ جورج غادمر Hans – Georg Gadamer هو من طبّق في كتابه الحقيقة والمنهج Truth and Method (1975) أسلوب هايدغر الموقفي على النظرية الأدبية. ويرى غادمر أن العمل الأدبي لا يدخل العالم كأنه معنى جاهز ومعلب على نحو أنيق، لأن المعنى يعتمد على الموقع التاريخي للمؤول. ولقد أثر غادمر في "نظرية التلقي" (انظر ياوس لاحقاً).

وولفغانغ آيزر : "القارئ المُضَمَّن"

Wolfgang Iser : " The Implied Reader"

لا تكمــن مهمة الناقد في رأي آيزر في شرح النص بوصفه شيئاً مدركاً، بل فـي شـرح تأثيـراته في القارئ. ومن طبيعة النص أن يسمح بطيف واسع من القـراءات الممكنة. إن مصطلح "القارئ" يمكن تقسيمه إلى "قارئ مضمَّن" و"قارئ حقيقـي"؛ فـالأول هـو الذي يخلقه النص لنفسه ويرقى إلى "شبكة من البنى التي تسـتدعي الاسـتجابة"، فتجعلنا نميل إلى القراءة بطرائق معينة. على حين يتلقى "القـارئ الحقيقي" صوراً ذهنية معينة في عملية القراءة. وعلى كلٍ؛ فإن الصور سوف تتلون لا محالة بـ"الرصيد الكائن لتجربة" القارئ.

فـإذا ما كنا ملحدين فسوف نتأثر بقصيدة ورد زورث بشكل يختلف عما لو كنا مسيحيين؛ وسوف تختلف تجربة القراءة حسب تجاربنا السابقة.

إن الكـلمات الـتي نقرؤها لا تمثل موضوعات حقيقية، بل كلاماً إنسانياً في مظهر خيالي، واللغة التخييلية تساعدنا على تشكيل موضوعات متخيلة في عقولنا. فلـنأخذ مـثال آيزر، في رواية توم جونز Tom Jones حيث يقدم هنري فيلدنيغ شخصيتين هما أولورذي Allworthy (الرجل الكامل)، وكابتن بليفيل Captain Blifil (المنافق). فموضوع القارئ المتخيل، وهو "الرجل الكامل" يخضع للتعديل: إذ إننا، عندما يُخدع أولورذي بتقوى بليفيل الزائفة، نقوم بتعديل الموضوع المتخيل نـتيجة فقدان المحاكمة العقلية عند الرجل الكامل. ورحلة القارئ عبر الكتاب هي عمـلية مسـتمرة من هذه التعديلات المماثلة. فنحن نحمل في ذهننا توقعات معينة مبـنية عـلى ذكرياتـنا حول الشخصيات والأحداث، إلا أن هذه التوقعات تُعَدَّل باستمرار؛ والذكريات تتحول عندما نمر عبر النص. فالذي نلم به عند قراءتنا هو سلسـلة من وجهات النظر المتغيرة فحسب وليس شيئاً معيناً ثابتاً ذا معنى في كل نقطة.

فعلى حين أن العمل الأدبي لا يمثل موضوعات، فإنه يشير إلى العالم الكامن وراء الأدب؛ وذلـك باختياره معايير ونظم قيمة، أو "آراء" معينة. وهذه المعايير هـي مفـاهيم عن الواقع، تساعد البشر على فهم تجاربهم المشوشة. فالنص يتبنى "مخـزوناً" لمثل هذه المعايير، ويقوم بتعليق فاعليتها ضمن عالمه التخييلي. ففي

روايـة توم جونز تجسّد شخصيات مختلفة معايير مختلفة: أولور ذي (الإحسان)، وسـكواير ويسـترن Squire Western (العاطفة الجامحة)، وسكوير Square (الصلاح الخالد للأشياء)، وثواكوم Thwackum (العقل البشري بوصفه مصدراً للظـلم)، وصوفيا Sophia (مثالية الميول الطبيعية). فكل معيار يؤدي قيماً معينة على حساب قيم أخرى، وكل منها يميل إلى ربط صورة الطبيعة الإنسانية بمبدأ أو مـنظور واحد.لذا يضطر القارئ نتيجة لطبيعة النص غير المكتملة إلى ربط قيم البطل (الطبيعة الخيرة)، بالمعايير المختلفة التي انتهكها البطل في مواقف خاصة. فالقـارئ وحـده بمقدوره أن يحقق الدرجة التي يتم فيها مساءلة أنماط محددة أو نبذها. والقارئ وحده بإمكانه إعطاء حكم أخلاقي معقد عن توم، ووحده من يرى ، أنـه فـي الوقـت الـذي تُربك فيه "طبيعته الخيرة"، الأنماط المقيّدة للشخصيات الأخـرى، فإنها تفعل ذلك جزئياً لأن توم يفتقر لـ"الحكمة" و"الحذر". ولا يخبرنا فيلدينغ بذلك، ولكننا ـ نحن القرّاء ـ نضيف هذا إلى التأويل لكي نملأ "فراغاً" ما في النص. ففي الحياة الحقيقية نلتقي في بعض الأحيان أناساً يبدو أنهم يمثلون آراءً معينة ("المذهب الكلبي الساخر"، أو "الإنسانوية")، ولكننا نحدد مثل هذه الوصوفات بأنفسنا على أساس أنها أفكار موروثة. إننا نواجه أنظمة القيم اعتباطياً: فليس ثمة مؤلـف يخـتارها ويقررها سلفاً، وليس ثمة بطل يظهر كي يختبر مصداقية هذه القيـم. ولذلك فبالرغم من أن هناك "فراغات" في النص يجب أن تملأ؛ فإن النص مبني بشكل محدد أكثر من الحياة.

إذا ما طبقنا رأي آيزر على قصيدة ورد زورث السالفة الذكر، فإننا نرى أن نشـاط القارئ يتألف أولاً من تعديل رأيه (أ)، (ب)، (ج) ومن ثم (د)، وثانياً، في ملء "فراغ" بين المقطوعتين (بين الروحانية المتسامية وحلولية وحدة الوجود)، هذا التطـبيق يمكن أن يبدو غير عملي لأن القصيدة القصيرة لا تتطلب من القارئ أن يقـوم بسلسـلة طويلة من التعديلات المطلوبة لدى قراءة رواية ما. مع ذلك، فإن مفهوم "الفراغات" يبقى صحيحاً.

ومـن غير الواضح فيما إذا كان آيزر يرغب بمنح القارئ القدرة على ملء الفـراغات في النص ساعة يشاء، أو فيما إذا كان يعتبر النص هو الحكم النهائي عـلى اختـبار قدرات هذا القارئ. هل الفراغ بين "الرجل الكامل" و"افتقار الرجل الكامل للمحاكمة العقلية" يملؤه قارئ يعطي حكماً حراً، أو قارئ يهتدي بتوجيهات

النص؟ إن توكيد آيزر هو ظاهراتي في نهاية المطاف، لاعتقاده بأن تجربة القارئ فـي القراءة هي جوهر العملية الأدبية. وبحل التناقضات بين مختلف الآراء التي تنبثق من النص أو بملء "الفراغات" بين مختلف الآراء بطرق مختلفة، فإن القراء يسـتبطنون الـنص ويتمثـلونه فـي تجاربهم. ويبدو أنه في حين تقدم النصوص العبارات التي يقوم من خلالها القارئ بجعل المعاني حقيقية، فإن "مخزون تجربة القارئ الخاصة سيحتل جزءاً من هذه العملية. وسيتحتم على وعي القارئ أن يقوم بـبعض التعديلات الداخلية كي يتلقى ويستوعب الآراء الغريبة التي يقدمها النص حين تتم عملية القراءة. وينتج عن هذه الحالة إمكانية تعديل "رؤية القارئ الخاصة لـلعالم" كنـتيجة للتمثل الداخلي والـحوار وإدراك العناصر غير المحددة جزئياً في الـنص، فـلربما نتعـلم شـيئاً ما من القراءة! وبكلمات آيزر فإن القراءة "تعطينا الفرصة لصياغة ما ليس مصوغاً".

هانز روبرت ياوس: آفاق التوقعات

HANS ROBERT JAUSS: Horizons of Expectations

إن ياوس، وهو داعية ألماني كبير لنظرية "التلقي Reception theory"، قد أعطى بُعْداً تاريخياً للنقد الموجه للقارئ، وقد أراد أن يوفق بين الشكلانية الروسية الـتي تـتجاهل التاريخ وبين النظريات الاجتماعية التي تتجاهل النص. وقد أراد ياوس وغيره من الذين كانوا يكتبون في فترة الاضطرابات الاجتماعية في أواخر السـتينيات مـن هذا القرن أن يخضعوا عيون الأدب الألماني القديم للمساءلة وأن يبيـنوا مشروعية مثل هذه المساءلة. إن النظرية النقدية القديمة لم تعد ذات معنى بـنفس الطريقة التي لم تعد بها فيزياء نيوتن مناسبة في بداية القرن العشرين. وقد استعار ياوس من فلسفة العلوم عند (ت.س.كون) مصطلح "الصيغة Paradigm"، الـذي يشـير إلى الإطار العلمي للمفاهيم والافتراضات الدارجة في فترة معينة. و"العلم العادي" يقوم بعمله التجريبي في حيز العالم الذهني لصيغة معينة حتى تحل صيغة جديدة محل القديمة طارحة مشكلات جديدة ومؤسسة افتراضات جديدة.

ويستعمل ياوس عبارة "آفاق التوقعات Horizons of Expectation" ليصف المعايير التي يستعملها القرّاء ليحكموا على النصوص الأدبية في أية فترة محددة. وسوف تساعد هذه المعايير القارئ في الحكم على قصيدة بأنها ملحمية أو مأساوية أو رعوية، وكذلك سوف تساعد بطريقة أكثر عمومية، على شمل مايمكن اعتباره شعرياً أو أدبياً بالمقارنة مع استعمالات اللغة غير الشعرية أو غير الأدبية. فالقراءة والكتابة العاديتان سوف تعملان ضمن أفق كهذا. وإذا ما أخذنا، على سبيل المثال، المرحلة الأوغستية الإنكليزية، يمكننا القول إن شعر بوب Pope كان يُحكم عليه بمعايير مبنية علىقيم الوضوح والطبيعة والتنميق اللفظي (يجب أن تتكيّف الكلمات طبقاً لسمو الموضوع). وعلى أية حال، فإن هذا لا يبرهن القيمة النهائية لشعر بوب. وخلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر بدأ بعض المعلقين بالتساؤل عما إذا كان بوب شاعراً من حيث المبدأ، وذهبوا إلى أنه ناظم شعر ذكي يضع النثر في ثنائيات مقفاة، لكن ينقصه الخيال القوي اللازم للشعر الحقيقي. وإذا ما نحينا القرن التاسع عشر جانباً، بإمكاننا القول إن القراءات الحديثة لأعمال بوب ضمن أفق توقعاتٍ متغير تُقَدِّرُ قصائده لحذاقتها وغناها ونظرتها الأخلاقية وتجديدها للتراث الأدبي.

إن أفق التوقعات الأصيل يخبرنا فقط كيف يقوّم العمل ويُفسَّر حين يظهر، ولكنه لا يؤسس معناه بشكل نهائي. وفي الوقت نفسه فإنه من الخطأ في رأي ياوس القول إن عملاً ما هو عالمي، وإن معناه ثابت للأبد ومفتوح لكل القراء في أية فترة:"إن العمل الأدبي ليس موضوعاً قائماً بذاته وهو لا يُقدّم لكل قارئ الوجه نفسه في كل فترة، كما أنه ليس نُصُبَاً تذكارياً يبوح بجوهره الخالد في حوار داخلي". وهذا يعني بالطبع أننا لسنا قادرين على استعراض الآفاق المتعاقبة من وقت ظهور العمل إلى الزمن الحاضر، ومن ثم القيمة أو المعنى النهائيين للعمل بموضوعية متناهية. وإن فعلنا ذلك، فهذا يعني أننا نتجاهل موقفنا التاريخي.

إذن، فسلطة من سوف نقبل؟ سلطة القراء الأوائل؟ مجموع آراء القراء عبر الزمن؟ أم الحكم الجمالي للحاضر؟ لم يكن القراء الأوائل قادرين على رؤية المغزى الثوري لكاتب ما (وهذا ينطبق على سبيل المثال على ويليام بليك William Blake). ويجب أيضاً تطبيق الأحكام نفسها على أحكام القراء اللاحقين، ونحن من ضمنهم.

إن أجوبة ياوس على هذه الأسئلة تنبثق من علم التأويل الفلسفي لهانز جورج غادمر، وهو أحد تابعي هايدغر (انظر "الظاهرية")، الذي يرى أن تأويلات الأدب السابق تنبع من حوار بين الماضي والحاضر. إن محاولاتنا لفهم عمل ما تعتمد على الأسئلة التي تسمح لنا بيئتنا الثقافية بطرحها. وفي الوقت نفسه نحن نعمل على اكتشاف الأسئلة التي يحاول العمل نفسه أن يجيب عنها في حواره مع التاريخ. فمنظورنا الحاضر يستدعي دائماً علاقة ما مع الماضي، ولكن يمكن في الوقت نفسه فهم الماضي فقط من خلال المنظور المحدد للحاضر، على هذا الأساس تبدو مهمة تأسيس معرفة الماضي ميؤوساً منها، ولكن الفكرة التأويلية لـ"الفهم" لا تفصل بين العارف والموضوع كما تفعل العلوم التجريبية، ولكنها ترى الفهم على أنه "امتزاج fusion" بين الماضي والحاضر، فنحن لا يمكننا أن نقوم برحلتنا إلى الماضي دون أخذ الحاضر معنا. إن "التأويل" مصطلح طُبِقَ أصلاً على تأويل النصوص المقدسة، وإن معادلها المعاصر احتفظ بنفس الموقف المبجل والجدي تجاه النصوص التي يحاول أن يتفهمها. ويدرك ياوس أن الكاتب قد يجابه التوقعات السائدة في عصره. ولقد تطوَّرت بالفعل نظرية التلقي نفسها في ألمانيا خلال الستينيات من هذا القرن في جو أدبي متغير: فكتّاب مثل رولف هوخهوت Rolf Hochhuth وهانس ماغنوس إنزنسبرغر Magnus Hans Enzensberger وبيتر هاندكه Peter Handke كانوا يَتَحَدَّون الشكلانية الأدبية المقبولة، وذلك بزيادة الانخراط المباشر للقارئ والمشاهد. وقد درس ياوس ذاته بودلير الذي أثار كتابه أزهار الشر Les fleurs du mal ضجّة استدعت الملاحقة القانونية لأنها تعارضت مع معايير الأخلاق البورجوازية وقوانين الشعر الرومانتي. مع ذلك، أنتجت هذه القصائد مباشرة أفقاً جمالياً جديداً من التوقعات؛ وقد رأت الطليعة الأدبية في هذا الكتاب عملاً رائداً لمذهب الانحطاط decadence، وقد اعتبرت هذه القصائد في نهاية القرن التاسع عشر تعبيراً ملموساً للنزعة الجمالية العدمية، ويقوّم ياوس فيما بعد التأويل النفسي واللغوي والاجتماعي لقصائد بودلير ولكنه لا يكترث بها غالباً. إن المرء ليشعر بعدم الراحة إزاء منهج ما عندما يدرك حدوده التاريخية، ولكنه يبقى يشعر أنه قادر على النظر إلى تأويلات معينة أخرى على أنها تثير أسئلة "غير شرعية أو مطروحة بشكل زائف". وعلى ما يبدو فإن "مزج الآفاق"، ليس دمجاً كلياً لمجمل

الآراء التي نشأت، ولكن فقط لتلك التي تتجلى للحس التأويلي للناقد على أنها جزء من مجمل المعاني المنبثقة بالتدريج والتي تصنع الوحدة الحقيقية للنص.

ستانلي فيش: تجربة القارئ

Stanley Fish: The Reader's Experience

لقد طوّر الناقد الأميركي ستانلي فيش المختص بأدب القرن السابع عشر الإنكليزي منظوراً موجهاً للقارئ دعاه بـ"الأسلوبيات التأثيرية affective stylistics"، وهو، على غرار آيزر يركز على تكييف التوقعات التي يقوم بها القراء حين يعرجون على النص، غير أن تركيزه هذا ينصب على المستوى الموضعي للجملة مباشرة. ويتعمد فصل منهجه عن كل أنواع الشكلانية (بما فيها النقد الأميركي الجديد)، وذلك بإنكاره أية منزلة خاصة للغة الأدبية؛ فنحن نستخدم استراتيجيات القراءة نفسها لنؤول جملاً أدبية وغير أدبية. وقد توجه اهتمام فيش إلى استجابة القارئ المتطورة في علاقتها بمفردات الجمل عند تعاقبها في حيز الزمان. فقد كتب ملتون واصفاً حالة وعي الملائكة الهابطين من النعيم إلى الجحيم: "ولم يكونوا غير جاهلين بالمحنة الشريرة". هذه الجملة لا يمكن معاملتها كعبارة مقابلة لـ"أدركوا المحنة الشريرة"، ويحاجج فيش قائلاً أننا يجب أن نتتبع تسلسل الكلمات التي تخلق حالة من الإرجاء suspension لدى القارئ الذي يصبح معلقاً بين رأيين حول وعي الملائكة المنبوذين. إن رأيه قد أُضعِفَ على الرغم من أنه لم يُدْحَض بالحقيقة القائلة إن ملتون كان يقلد وبشكل جلي النفي المضاعف في أسلوب الملحمة التقليدية. إن الجملة التالية لولتر بيتر Walter Pater تتلقى تحليلاً حساساً بشكل خاص من قبل فيش: "إن في حياتنا من الجذوة أقلّها، فما هي إلا تضافرٌ يتجدد من لحظة لأخرى بين قوى ستفترق إن عاجلاً أم آجلاً". ويشير فيشر إلى أنه بمقاطعة عبارة "تضافر القوى" بعبارة "تتجدد من لحظة إلى أخرى". فإن بيتر يمنع القارئ من تأسيس صورة محددة أو مستقرة في الذهن، ويجبر القارئ في كل مرحلة من مراحل الجملة على إحداث تكييف في التوقعات والتأويل. إن فكرة "التضافر"، قد قوطعت بـ"الافتراق"، ولكن عبارة "عاجلاً أم آجلاً" تترك "الافتراق" غير مؤكد إلى حين. على هذا يكون توقع القارئ للمعنى مكيفاً على نحو مستمر: أي أن المعنى هو الحركة الكلية للقراءة.

وقد قدم جوناثان كولر دعماً عاماً لأهداف فيش، ولكنه انتقده لقصوره في إعطاء صياغة نظرية دقيقة لنقده المتعلق بالقارئ. ويعتقد فيش بأن قراءاته للجمل تنهج ببساطة نهج الممارسة الطبيعية للقرّاء المطلعين. وفي رأيه أن القارئ هو الشخص الذي يمتلك "كفاءة لغوية a linguistic competence". مثل هذا القارئ يكون قد استبطن المعرفة النَحْويَة والدلالية المطلوبة في القراءة. إن "القارئ المطلع"، على النصوص الأدبية يمتلك كذلك "الكفاءة أو المقدرة الأدبية"، بشكل مميَّز (معرفة التقاليد conventions الأدبية). ويقدم كولر نقدين لاذعين لموقف فيش: (1) أنه أخفق في تنظيره لتقاليد القراءة، بمعنى أنه أخفق في توجيه السؤال: ماهي التقاليد التي يتبعها القراء حين يقرؤون. (2) ادعاؤه أن قراءة الجمل، كلمة بكلمة، ضمن تسلسل زمني هو أمر مضلل، إذ ليس هناك من سبب للاعتقاد بأن القراء يواكبون الجمل فعلاً، شيئاً فشيئاً وبطريقة تدريجية. ولماذا يفترض فيش على سبيل المثال، أن القارئ الذي يواجه قول ملتون الشعري "لم يكونوا غير جاهلين بالمحنة الشريرة" سوف يعيش تجربة الشعور بكونه معلقاً بين رأيين؟ هناك شيء مصطنع في رغبة فيش المستمرة لأن يندهش بالكلمة اللاحقة في السلسلة. إن فيش نفسه يعترف بأن منهجه يميل إلى إعطاء امتياز لتلك النصوص التي تنحو باتجاه تقويض ذاتها. (منتجات تستهلك ذاتها Self – Consuming Artifacts). هو عنوان لأحد كتبه.

يعترف فيش في كتابه/ هل هناك نص في هذا الصف Is There a Text in This Class 1980? بأن كتبه السابقة اتخذت من تجربته الخاصة في القراءة معياراً، ويذهب إلى تبرير موقفه السابق بتقديم فكرة "جماعات التأويل interpretive communities". وهذا يعني أن فيش كان يحاول إقناع القارئ اعتماد "مجموعة من افتراضات الجماعة وهكذا فحين يقرؤون فإنهم سوف يقومون بالعمل الذي قمت به". وبالطبع يمكن أن تكون هناك مجموعات مختلفة من القراء الذين يعتمدون أنواعاً خاصة من استراتيجيات القراءة (مثل استراتيجيات فيش!)، وفي المرحلة الأخيرة من عمله تقوم استراتيجيات جماعة مؤولة خاصة بتقرير عملية القراءة برمتها ـ أي الحقائق الأسلوبية للنص وتجربة قراءتها. وإذا ما قبلنا بفكرة جماعات التأويل فلن نعود بحاجة إلى الاختيار بين أن نطرح أسئلة حول النص أو حول القارئ؛ وبهذا تختفي كلياً مشكلة الذات والموضوع.

مايكل ريفاتير: المقدرة الأدبية

Michael Riffaterre: Literary Competence

يتفق مايكل ريفاتير مع الشكلانيين الروس في النظر للشعر على أنه استخدام خاص للغة، وعلى أن اللغة العادية ممارسة عملية تستخدم للإشارة إلى نوع من "الواقع"، في حين تركز اللغة الشعرية على الرسالة كغاية في ذاتها. ويأخذ مايكل ريفاتير هذا الرأي الشكلاني من ياكوبسون، لكنه في مقالة معروفة يهاجم تأويل ياكوبسون، وليفي شتراوس لقصيدة بودلير "القطط Les Chats" مبيناً أن الملامح اللغوية التي اكتشفاها في القصيدة لا يمكن إدراكها حتى من قبل قراء مطلعين. ولقد رفض منهجهما البنيوي عن كل أنواع النماذج الصوتية والقواعدية؛ غير أن الملامح التي يلاحظانها لا يمكن أن تكون كلها جزءاً من البناء الشعري بالنسبة إلى القارئ. وفي مثال معبر يعترض ريفاتير على ادعائهما بأن البيت الشعري الذي يختتم بكلمة الشهوة La volupte (بدلاً من، ولنقل، اللذة، Plaisir) يوحي بأن بودلير يتلاعب فيه بحقيقة أن الاسم المؤنث (La volupte) قد استخدم على أنه قافية "مذكرة" خالقاً بذلك غموضاً جنسياً في القصيدة. ويشير ريفاتير بشكل محق إلى أن القارئ ذا المراس المعقول قد لا يكون سمع بالمصطلح التقني؛ "القافية المذكرة"، أو "المؤنثة"!.. لكن ريفاتير لا يوفق في شرح لماذا لا يمكن اعتبار ما يدركه ياكوبسون برهاناً على ما يدركه القارئ في النص. فما الذي عليك أن تفعله كي تحصل على إذن قارئك؟

لقد طوَّر ريفاتير نظريته في كتاب سيمياء الشعر (1978) Semiotics of Poetry التي يرى فيها أن القراء الأكفاء يذهبون إلى ما بعد المعنى السطحي. وإذا ما نظرنا للقصيدة بوصفها سلسلة من الإفادات، فإننا نحصر اهتمامنا بـ"معناها" الذي يكون ما يمكن أن يقال عنه إنه يمثل في وحدات معلومات فحسب. وإذا ما أردنا تحديد اهتمامنا بمعنى قصيدة ما فإننا نختزله إلى سلسلة (لا معنى لها)، من مقاطع غير مترابطة. إن الاستجابة الحقيقية تبدأ بملاحظة أن عناصر (علامات)، قصيدة ما غالباً ما تبدو بأنها تشذّ عن القواعد العادية أو التمثيل العادي: إذ تبدو القصيدة بأنها تؤسس دلالة بشكل غير مباشر فحسب، وعندما تفعل ذلك فإنها "تهدد التمثيل الأدبي للواقع"، ويتطلب فهم "معنى" القصيدة

كفـــاءة لغوية عادية ليس غير، لكن القارئ يحتاج إلى "كفاءة أدبية" كي يتعامل مع "الشـــواذ القواعديـــة ungramaticalities" المتكررة التي يصادفها لدى قراءته للقصيدة. وعندما يواجه القارئ عقبة من الشواذ القواعدية فإنه يكون مجبراً خلال عمـلية القــراءة عــلى اكتشــاف مستوى ثانٍ (أعلى) للدلالة يعلل ملامح الشواذ القواعدية للنص وما سيكون في النهاية مكتشفاً هو "القالب الأم matrix" البنائي، الأمر الذي يمكن أن يختزل إلى جملة مفردة، أو كلمة واحدة. ولا يمكن أن يستنتج القــالب الأم إلا بشــكل غير مباشر وهو غير موجود في الواقع بصفته جملة أو عبارة في القصيدة. والقصيدة ترتبط بقالبها الأم عن طريق نسخ حقيقية للقالب على شــكل عــبارات مألوفة، أو كليشيهات أو شواهد أو تداعيات تقليدية. وتدعى هذه النسخ بـــ"الرسائل المضمَّنة، الهايبو غرام Hypograms". وهو القالب الأم الذي يعطـــي القصيدة في النهاية وحدة. ويمكن أن تلخص عملية القراءة هذه على النحو التالي:

(1)ـ حاول أن تقرأ من أجل "معنى" عادي.

(2)ـ ركز الانتباه على العناصر التي تبدو غير قواعدية' والتي تعيق تأويلاً عادياً متسماً بالمحاكاة.

(3)ـ اكتشف "الرسائل المضمَّنة" أو (المألوفات) التي تتلقى تعبيراً موسعاً أو غير مألوف في النص.

(4)ـ اســتنبط "القــالب الأم" من "الرسائل المضمَّنة"، أي، فتش عن عبارة مفردة أو كلمة قادرة على توليد الرسائل المضمَّنة والنص.

فإذا ما حاولنا تطبيق هذه النظرية بتردد على قصيدة ورد زورث "رقدة حلت بـــروحي"، فإننا في النهاية يمكن أن نصل إلى القالب الأم أي "الروح والمادة"، إن "الرســائل المضمَّنة" التي أعيد تحديدها في النص تبدو على أنها: (1)الموت هو نهاية الحياة؛ و(2)الروح الإنسانية لا تموت؛(3)في الموت نعود إلى الأرض التي منها أتينا. وتحقق القصيدة وحدتها عن طريق توظيف هذه الأشياء المألوفة بطريقة غيــر متوقعة من القالب الأساس. ومما لاشك فيه أن نظرية ريفاتير كان بالإمكان أن تظهــر أكــثر قــوة لــو أنــني قدمت واحداً من أمثلته عن بودلير أو غوتييه Gautier. ويــبدو منهجه مناسباً أكثر كطريقة لقراءة الشعر الصعب حيث يكون ذلـــك على عكس اتجاه علم الدلالة والقواعد "العادية". وكنظرية عامة للقراءة، لها

صـعوبات عديدة، إذ أقل مايقال عنها إنها لا تجيز أنواعاً عدة من القراءات التي يمكـن أن تعتقد أنت أوأنا أنها مباشرة تماماً (مثل قراءة قصيدة من أجل رسالتها السياسية).

جوناثان كولر: تقاليد القراءة

Jonathan Culler: Conventions of Reading

يقول جوناثان كولر إن على نظرية القراءة أن تكتشف العمليات التأويلية التي يسـتخدمها القراء. وكلنا يعرف أن قرّاءً مختلفين ينتجون تأويلات مختلفة. وبينما قـاد هـذا بعض المنظرين إلى اليأس من إمكانية تطوير أية نظرية للقراءة، فإن كولـر يؤكـد أن هـذا التنوع في التأويلات هو ما يجب أن تُفسِّرَه النظرية. وفي الوقت الذي يمكن أن يختلف فيه القراء حول المعنى، يمكن لهم أن يتبعوا مجموعة الأعـراف التأويـلية نفسها. مثال كولر الأول على ذلك هو الافتراضات الأساسية للنقد الجديد ـ افتراضات الوحدة الفنية؛ وذلك أن قراء مختلفين يمكن أن يكتشفوا الوحدة الفنية بطرق مختلفة في نص خاص. ولكن الأشكال الأساسية للمعنى الذي يبحـثون عنه (أشكال الوحدة)، يمكن أن تكون الشيء نفسه. وبينما يمكن أن نشعر بأنـنا غير ملزمين بإدراك وحدة تجاربنا في العالم الحقيقي، فإننا نتوقع أن نجدها في حالة القصائد. وبالرجوع إلى قصيدة ورد زورث التي نوقشت آنفا، سيكون من الصـعب جداً على القارئ ألاّ يسأل: "كيف يمكنني أن أوحّد شطري القصيدة؟"... غيـر أن تنوع التأويلات ينشأ لأن هناك نماذج عديدة للوحدة الفنية التي يمكن أن يركـز عـليها المـرء؛ وضمن نموذج خاص هناك طرائق عديدة لتطبيقها على القصيدة: أحد هذه النماذج هو وحدة الموضوع thematic unity. إذ يمكن توحيد قصـيدة ورد زورث بوصـفها تدل على "وحدة الوجودpantheistic" أو عدميته "nihilistic". وبالمقـابل يمكننا أن نكتشف هذه الوحدة عن طريق استخدام نموذج "القلب المقامي alethic reversal": نعطي بداية رؤية مزيفة أو غير ملائمة عن الأشـياء، ومـن ثم نتحول إلى النقيض والملائم والحقيقي"، (كولر). وإذا ما طبقنا هـذا على قصيدة "ورد زورث"، فإنه يمكننا أن نرى تحولاً من رؤية غير ملائمة لتسـمو روحانيـة عالم أخروي إلى رؤية أكثر ملاءمة: الاتحاد بالطبيعة. ويمكن بالـتأكيد القـول عن منهج كولر إنه يبشر بأمل حقيقي للتقدم النظري، على عكس

منهج فيش الذي يقدم لنا أسلوباً مفيداً، ولكنه يغلق عينيه أمام القضايا الأساسية للنظرية، أو منهج ريفاتير الذي يقدم نظرية ضيقة الأفق. ومن ناحية أخرى، فإن المرء يمكنه أن يعترض على رفض كولر لتفحص محتوى الحركات التأويلية الخاصة؛ فمثلاً ينظر كولر في قراءتين سياسيتين لقصيدة بليك "لندن" ويختتم "أن التوصيفات التي يعطيها قراء مختلفون عما هو خطأ في النظام الاجتماعي سوف تختلف بالطبع، ولكن العمليات التأويلية الشكلية التي تقدم لهم بنية ليملؤوها، تبدو متشابهة جداً". وهناك شيء ما محدود حول نظرية تعامل الحركات التأويلية على أنها جوهرية، وأن محتوى هذه الحركات غير مادي. وبعد كل هذا، قد تكون هناك أسس تاريخية للنظر إلى طريقة معينة قابلة للتطبيق كنموذج تأويلي على أنها أكثر فاعلية ومعقولية من طريقة أخرى. إن قراءات ما على درجات مختلفة من المعقولية يمكن أن تتقاسم بشكل كبير الأعراف التأويلية نفسها. إنه لأكثر معقولية، على سبيل المثال، النظر إلى قصيدة ورد زورث بوصفها دالة على "وحدة الوجود"، أكثر من "عدميته" (على الرغم من أن كلا الرأيين غير مرض تماماً).

وكما رأينا فإن كولر في كتابه (الشعريات البنيوية ـ Structuralist Poetics) يرى أن نظرية بناء Structure النصوص أو بناء الأجناس Genres ليست ممكنة لعدم وجود شكل أساس من "الكفاءة" التي تنتهجها، حيث يمكننا الحديث عن كفاءة القراء في فهم ما يقرؤون وحسب. فالشعراء والروائيون يكتبون على أساس هذه الكفاءة، ومنهم من يكتب مايمكن قراءته. ولكن لكي نقرأ نصوصاً كأدب علينا أن نمتلك "الكفاءة الأدبية"، تماماً مثلما نحتاج إلى "كفاءة لغوية"، عامة كي نفهم الألفاظ اللغوية العادية التي نصادفها. فنحن نكتسب "قواعد" الأدب هذه في المؤسسات الثقافية. ولقد أدرك كولر أن الأعراف التي تنطبق على نوع ما لا تنطبق على آخر، وأن أعراف التأويل سوف تختلف من مرحلة إلى أخرى؛ ولكنه كبنيوي يعتقد بأن النظرية تُعنى بأنظمة المعنى الساكنة المتزامنة، لا بأنظمة المعنى المتعاقبة تاريخياً.

نورمان هولاند وديفيد بلايخ: نفسية القارئ

Norman Holland and David Bleich: Reader Psychology

ناقدان أميركيان اشتقا مناهج نظرية القارئ من علم النفس. إذ يتبنى نورمان هولانـد نظـرية خاصـة تـنص على أن كل طفل يتلقى بصمة "الهوية الأولية Primary identity" من أمه. فبمقدور الشخص البالغ أن يمتلك "موضوع هوية Identity theme"، يتـنوع وكأنـه موضـوع موسيقي، ولكنه يبقى بناءً مركزياً لـلهوية المسـتقرة. وعـندما نقرأ نصاً فإننا نعالجه وفقاً لموضوع هويتنا. فنحن: "نسـتخدم العمـل الأدبـي كي نرمز لأنفسنا ولنضاعف أنفسنا في النهاية". ونعيد صـياغة العمـل كـي نكتشـف استراتيجياتنا المميزة للتعامل مع الخوف العميق والأمـاني الـتي تشكل حياتنا النفسية. ويجب استرضاء آليات الدفاع الداخلية لدى القـارئ كي تسمح له بفتح مضامين النص. وثمة مثال درامي أورده هولاند عن حالـة طفـل دُفـع مكرهاً إلى قراءة قصص التحري البوليسية كي يشبع مشاعره العدوانيـة تجاه أمه، وذلك بتحالفه مع القاتل؛ إذ لم تأخذ القصص بصمات رغباته فحسـب، بل سمحت له كذلك بأن يلطف شعوره بالذنب عن طريق مقارنته لنفسه بالضـحية والمفـتش معاً. وبهذه الطريقة كان بإمكان الولد أن يشبع غرائزه وأن يتحصـن ضـد القلق والشعور بالذنب. إن هذا المثال ليس نموذجياً لكنه يثير عدة أسـئلة حـول نظرية هولاند. وفي أمثلة أكثر نموذجية، يؤكد القراء على التحكم بالنص عن طريق اكتشاف موضوعات وبنى موحدة في هذه النصوص التي تمكن القـراء من تمثلها ـ "أي أن تستبطن شيئاً خارجك بغية السيطرة عليه، لكنه، لأنه خـارجك، يروم السيطرة عليك". يؤكد هولاند على التفاعل المتبادل بين موضوع هويـة القـارئ ووحدة النص: وحدة النص تكتشف من قبل القارئ بصفتها تعبيرا عن موضوع هويته. وعلى كل حال، فإن مثال الولد يبدو أنه يبطل فكرة "الوحدة" النصـية و"موضـوع الهويـة". فأيـة قصة بوليسية تسمح له ببناء المعاني التي يحـتاجها نفسـياً؛ وإذا كـان هناك أية وحدة نصية، فهي تكمن في البناء السردي لقصـص التحري البوليسية لا في نصوص محددة. وفي كل الأحوال، فإن قراءة

الولـد تـبدو أنهـا مزقت وحدة النصوص بتقديمها مواقع متناقضة للشخص كي يدخـلها. إن هـذا المثال (مع الاعتراف بعدم متابعة هولاند له) يلقي بالشك على مجمل فكرة موضوع الهوية كمبدأ من مبادئ الوحدة النفسية، وإن مناقشتنا للاكان تفترض نموذجاً بديلاً.

إن كتاب "ديفيد بلايخ النقد الذاتي Subjective Criticism(1978)" يشكل مناقشـة مـتطورة لصـالح الانتقال من النموذج الموضوعي إلى النموذج الذاتي للنظرية النقدية. إذ إن بلايخ يرى أن فلاسفة العلم الحديثين (خاصة ت.س.كون)، قد أنكروا بحق وجود العالم الموضوعي للحقائق. وحتى في العلم فإن البنى الذهنية للمدرك سوف تقرر مايمكن أن يُعَدَّ حقيقة موضوعية:"المعرفة يصنعها الناس ولا توجـد في ذاتها"، لأن: "موضوع الملاحظة يبدو متغيراً بفعل الملاحظة". ويستمر بلايـخ فـي التأكيد أن التقدم في "المعرفة" تقرره حاجات الجماعة. وعندما نقول "العـلم" قد حل محل "الخرافات" فنحن لا نصف عبوراً من الظلمة إلى النور، بل تغيـراً فـي النموذج الذي يحدث عندما تصطدم بعض الحاجات الملحة للجماعة بالمعتقدات القديمة وتتطلب معتقدات جديدة.

يـبين بلايـخ أن اكتساب الطفل للغة يمكّنه من تأسيس تحكم ذاتي بالتجربة. فـنحن يمكنـنا أن نفهم كلمات شخص آخر كـ"فعل مُحَرِّض" ــ كطريقة لتأسيس إدراك مـا للأشـياء التي تشكل اهمية بالنسبة إلى المتكلم. فكل لفظ يدل على نية، وكـل فعل لتأويل اللفظ ماهو إلا إشباع للمعنى؛ وبما أن هذا صحيح بالنسبة إلى كـل المحاولات الإنسانية لشرح التجربة، فإنه بإمكاننا فهم الفنون بشكل أفضل إذا مـا سـألنا: ماهي دوافع أولئك الذين يخلقون تصورات "رمزية" للتجربة؟ ماهي المناسبات الفردية والاجتماعية لاستجابتهم وخلقهم الإبداعي؟

و"النقد الذاتي" مبني على الافتراض بأن "الدوافع الملحّة لكل شخص هي فهم لذاته". إن تجارب بلايخ داخل الصف قادته إلى التمييز بين (1) "استجابة" القارئ التـلقائية لـنص مـا، (2) وبين "المعنى" الذي يعزوه القارئ لذلك النص؛ ويقدم "المعـنى" عـادة كتأويل "موضوعي" (شيء ما يقدم للتباحث في موقف تعليمي)، ولكـنه بالضـرورة متطور عن استجابة القارئ الذاتية. وأياً كان النظام الفكري المتـبع (أخلاقـي، ماركسي، بنيوي، تحليل نفسي)، فإن تأويلات نصوص معينة سـوف تعكس بشكل طبيعي الفردية الذاتية لـ"الاستجابة" الشخصية. ما لم ينطلق

مـن "الاسـتجابة"، فـإن تطبيق الأنظمة الفكرية سوف يُنظَر إليه على أنه صيغة فارغـة مسـتمدة من عقيدة موروثة. إن التأويلات الخاصة تكون ذات معنى أكثر عندما يكلف النقاد أنفسهم عناء شرح أسباب تطور آرائهم وأصلها.

وفـي الموقـف التعليمي، يُقَدَّم هذا عن طريق "تعبير الاستجابة response statement" الـذي يعطـي "المادة التحريضية" للمحاكمة التأويلية اللاحقة. فعلى سبيل المثال كانت "استجابات" السيدة (أ) لرواية كافكا "المسخ Metamorphosis" نوعـاً مـن الاشـمئزاز الأولـي: "مثل الحالة التي تنتاب من يتناول زيت كبد الحـوت"، شـعرت السيدة (أ) بالحزن لمصيبة غريغور Gregor لأنها رأت فيه شخصاً مثل أخيها الذي أهين من قبل أبيه ونفر منه. إن تحور غريغور إلى خنفسة مـزابل أنتج قرفاً متضارباً، لاسيما أن السيدة (أ) قد اعترفت ببلادتها السادية تجاه الحشـرات. إن هـنالك ترابطاً ذهنياً آخر بين غريغور وذكريات السيدة (أ) عن طالبة مدرسة قبيحة كانت تشعر الأولى نحوها بالذنب. إن مشاعرها الطاغية سلفاً بالنسـبة إلى كـل الشخصـيات، وخاصة غريغور كانت متأرجحة ("انجذاب ــ قـرف"). الحكـم الـنهائي "للمعـنى" الـذي ينبثق من إفادة السيدة (أ) له مظهر موضوعي، ولكنه مبني بشكل واضح على "الاستجابة" الأولية: القصة "مبنية على دراما ثـنائي الضحية ــ القاتل. وتؤكد السيدة أن الضحية والقاتل يعتمد أحدهما على الآخر ولا يمكن تمييزهما في النهاية. بمعنى آخر، فإن السيدة (أ) تعكس عدم انسـجام مواقفها تجاه الناس في النص، وتكتشف فيه "ثنائية". فأي شخص يشارك فـي حـلقة دراسـية عـن القصة سوف يميل إلى رؤية تأويل السيدة (أ) كإفادة "موضـوعية" مقدمة في مصطلح نقدي أدبي يتناسب مع موضوعيتها. وعلى كل، فإن "النقد الذاتي" سوف يفضل ربط التأويل باستجابة السيدة (أ) الشخصية ودافعها الذاتي.

إن الـنظرية المـتوجهة نحو القارئ، مثل النقد النسوي، ليس لها نقطة بداية واحـدة أو منطـلق فلسفي مهيمن، كما أن الكتاب الذين استعرضناهم ينتمون إلى تقـاليد فكـرية مختـلفة تمامـاً. فالكتاب الألمان مثل آيزر وياوس يعتمدون على الظاهـراتية وعلم التأويل في محاولاتهم لوصف عملية القراءة ضمن إطار وعي القـارئ ويفـترض ريفاتير مسبقاً قارئاً يمتلك كفاءة أدبية خاصة، في حين يعتقد سـتانلي فيـش بأن القراء يستجيبون لتتابع الكلمات في الجمل، سواء أكانت هذه

الكلمات أدبية أم لم تكن. ويحاول جوناثان كولر أن يؤسس نظرية بنيوية في التأويل تسعى لاستجلاء الأنماط القياسية regularities في استراتيجيات القراء، مع ملاحظته أن الاستراتيجيات نفسها يمكن أن تنتج تأويلات مختلفة.

ويعتبر الأمريكيان هولاند وبلايخ، أن القراءة عملية ترضي حاجات القارئ النفسية، أو على الأقل، تعتمد عليها، ومهما كان اعتقاد المرء بهذه النظريات المتعلقة بالقارئ فما من شك بأنها تتحدى جدياً الهيمنة المسبقة للنظريات المتعلقة بالنص للنقد الحديث والشكلانية؛ فنحن لا يمكننا الحديث عن معنى نص ما من غير أن نأخذ مشاركة القارئ فيه بعين الاعتبار.

□□□

تحول الأدب في فرنسا

تأليف: بيير دوبواديفر

■ ت.د. عبد الجليل غزالة / المغرب ■

من سارتر إلى ((الرواية الجديدة))
أدب منتصف القرن

"إنني أنتظر الشطحات والروح القدوس"
ليون بلوي

المؤلف والنص المترجم:

ولد بيير دو بواديفر بمدينة باريس سنة 1926. كان طالباً بالمدرسة الوطنية للإدارة لما قدم لدار النشر (ألزاسيا) مخطوطاً من الجزء الأول لكتابه الكبير (تحول الأدب)، الذي ظهر في فبراير 1950. كان هذا الكتاب من إنتاج شاب في الثالثة والعشرين من عمره. لم ينشر دو بواديفر قبل هذه السن إلا بعض المقالات المتواضعة ضمن مجلة (الدراسات). يحمل الكتاب الذي نقوم بترجمة مقدمته معالم تجديدية. كما يضم أيضاً جوانب لم تطرق من قبل. إنه يكشف عن تصور جديد في النقد تحكمه رؤية متماسكة، كما في دراسته لبروست، فاليري، كوكتو، أنويله، سارتر، كامي...

في سنة 1950 حصل كتاب (تحول الأدب) على الجائزة الكبرى للنقد. ومنذ ذلك الحين والمؤلف ينتقل من درجة إلى أخرى داخل مهنته الإدارية: عين مديراً للإذاعة من 1963 حتى 1968، ثم مستشاراً ثقافياً بلندن وبروكسل. شارك في

نشر العديد من المؤلفات الأدبية.

نشر دو بواديفر أعمالاً وصفية لشخصية: كافكا، باريس، مالرو، جيونو.. وكذلك بعض النصوص، علاوة على روايتين مهمتين: (البقية الباقية) و(الحب والسأم)، ثم ألف تاريخاً حياً للأدب المعاصر (1938-1368). ظهر هذا العمل الأخير بالمكتبة الأكاديمية- بيران، وأعيد طبعه مراراً، كما أنه أنتج كتاباً عن (حياة أندري جيد) نشرته دار هاشيت 1970.

ترجمت أعمال بيير دو بواديفر إلى سبع لغات.

النص المترجم:

إذا كانت 1940 ستبقى سنة مؤلمة في تاريخ الوعي الفرنسي فإنه يجب التأريخ لأدب منتصف القرن في فرنسا ابتداء من 1944 لأن ملامحه كانت قد بدأت في التشكل منذ 1930 مع الأعمال الأولى لمارلو وسيلين، وغداة الحرب بالنسبة لجان بول سارتر من خلال (الغثيان 1938). كان هذا الأدب شبه محظور إبان سنوات الحرب، فلم يظهر للمهتمين إلا عن طرق بعض التجليات المختصرة (الغريب سنة 1942، الطبعة السويسرية لغرقى ألتنبورغ، السبعون عرضاً للذباب سنة 1943). أصبحت هذه الإنجازات تمثل تياراً جارفاً ينشد الحرية لأنه ظهر في مناخ ثوري. والحقيقة أن المقاومة والموت في ساحة المعركة بالنسبة لجون بريفوست وسانت إكسبيري ثم إقامة معسكرات الاعتقال ومصادرة الحريات وكذلك إعدام براسيلاش قد أعطت بشكل مفاجئ لالتزام الكاتب دلالة مأساوية. طلب من الأدب شهادة ومن الكاتب مثلاً تضبطه التجربة في الحياة. كما وقع تعظيم أولئك الذين عرفوا كيف يمثلون الشعب بأكمله. كانت (الحرية) لأيلوار و(الغصة) لأراغون وكذلك (صمت البحر) تصل كل الأسماع. اكتنفت هذا التوطين (nationalisation) الأدبي بعض التناقضات. فالشاعر الكبير لويس أراغون كان اشتراكياً، وبيكاسو كان يدير صالون الخريف الذي اعتبر مؤشراً على النهضة الفرنسية، أما سارتر فإنه دعا كل الفئات إلى تعظيم الفن التجريدي. يظهر أن هذا الغموض الأدبي قد أثرى الناشرين فلم يطبع مثل هذا القدر من الكتب سابقاً. كما أن كلمة السر كانت آنذاك هي: "افتح يا سمسم" بالنسبة للأدب الجديد؛ أي الوجودية، فماذا تخفي هذه اللفظة؟

تعــرف الوجوديـــة على المستوى التقني (وجودية هيدجر على الخصوص) بأنهـــا فلسفة تتجه نحو الملموس لمعرفة الإنسان من خلال تمظهراته. كما أنها لا ترتكــز على الأسباب الأولى فحسب، بل على كل الظواهر. تقابل الوجودية إذن بين مفهوم الطبيعة الإنسانية الكونية والظروف العرضية الخاصة.

الــتقى هــذا التيار بتيار آخر ذي منابع قديمة (القديس أوغسطين، باسكال، كيركجارد، ماكس شيلر...)، وكذلك ببعض الاهتمامات الأكثر باطنية. أفضى أحد هذيــن التيارين إلى الإلحاد السارتري والآخر آل إلى الوجودية المسيحية. كما أن التحامهما أدى إلى سيطرة العمل على الكائن. لقد عرف التياران الإنسان بأنه كائن يمنح القيم وجوداً محدداً.

علاوة على ما سلف فإن الوجودية قد أصبحت صرعة العصر، في حين أن "الإنســانية الكلاســية" قوبلت بالرفض، فلم يعد الأمر متعلقاً بـــ(من هو الإنسان؟) ولكن بـــ(ماذا يستطيع الإنسان أن يفعل؟).

صرح مارلو سنة 1926 قائلاً: "إن دفع البحث المتعلق بالذات إلى أقصى حد يخــلق نـــزوعاً نحو العبث". يجب الاستمرار في هذا الرهان لإبراز قدرة الإنسان عـــلى اكتشاف تفوقه من خلال الذات، حيث يتحدى ظروفه على ضوء مقولة "أنا أثــور إذن أنـــا موجـــود". لقــد أصــبح الأدب فعلاً؛ أي أصبح تجسيداً للالتزام والانــتماء... قــدم مـــارلو الــبطولة لحل المشكلة الأخلاقية المتمثلة في "الأخوة الحازمـــة". كمـــا يبرز ذلك جلياً في (الأصالة) عند سارتر و(القداسة العبثية) عند كامي. لا يملك الاستفسار عن الظروف الإنسانية إلا جواباً واحداً، وهو أن الحدث لا يحمل أي هدف لأن الإله قد مات وعلى الإنسان أن يحتل مكانه ويصبح صاحب ســيادة على تاريخ يتنبأ به، غير أن أصحاب السيادة المتأخرة قد اختفوا، وهذا يعد آخــر إنـــتاج لثقافة بلغت الذروة. اختفى فاليري في صيف 1945 ولم يبلغ هدفه، وهو الحصول على جائزة نوبل التي نالها صديقه جيد، لأنه خلق صدىً قوياً خيم عـــلى جيـــل بأكملـــه. كما أنه تساءل في (وريقات الخريف) قائلاً: "هل ستساعد الفضيلة الإنسان على تحديد نوعية الرهبة الإلهية المسيطرة على ذاته منذ القدم؟".

لقـــد نَعِم كلوديل بانتصاره المتأخر بصورة متفرقة ثم مكثفة، دون أن يلتفت إلى الأجيـــالَ المضــــطربة التي جاءت بعده. كان هؤلاء هم آخر الكلاسيين، لأنهم نحتوا أعمالهم تبعاً لأسلوب ولغة متميزين.

عــاد برنانوس من المنفى ليموت مكتوياً بمشهد الفساد الذي كان يثبط الهمم فــي فرنســا، مما دفع الأدباء الكبار إلى التخلي عن الطليعة لصالح الجيل الثاني لنتشــه؛ مــثل: مــارلو وسارتر وكامي. أصبح مورياك يشتغل بجريدة الفيغارو ومارتان دي جار لاذ بالصمت وورومان ولج الأكاديمية، أما موروا فقد انكب على إعــداد مجموعــة بيبــلوغرافية مــتميزة، وبــروتون انغمس في أعمال المتحف السوريالي وأراغون انضم إلى اللجنة المركزية للحزب الشيوعي.

أثبتت خمسينيات هذا القرن تأثير مارلو على الأدب، إذ أصبح بفضل أعماله الجيدة وزيراً ثم مرافقاً للجنرال ديغول.

لقد ظهر الجانب النفسي للفن عظيماً وغامضاً في آن واحد، مما جعل العمل في هذا الميدان ينظر إليه على أنه فن عالمي يجسد قضية شائكة.

فرضت العبقرية الأدبية على كل القرون لغة تتغير باستمرار، مشكلة صدىً يُــرجِّع أصــواتاً متعاقبة. جسد مارلو بالنسبة لجيل 1944، صورة الرجل الدائم الحضــور داخل تاريخ الأدب الفرنسي، حيث كان يهتف بكبرياء "سيقلد العالم في يــوم من الأيام كتبي برمتها". كتب سارْتر قبل هذا بعشر سنوات قائلاً: "كل إنسان يحــلم أن يصير إلهاً"، الأمر الذي جعل من صاحب هذا القول مرجع القرن، لأنه أبــدى اهــتمامه بحماية وبلورة الجانب الخالد داخل الإنسان، الذي لا يمكن للعمل وحــده أن يملك القدرة الكافية على زعزعته ووضعه موضع شك. اقترح سارتر باعــتماده على الأخلاق تحالف البطولة مع الذكاء لتنبيه الناس إلى القيمة والسمو المضمرين داخل ذواتهم.

لقــد اتضــح خــلال الفترة المذكورة تعاظم شأن هذه الظاهرة التقابلية عند ســارتر، الشــيء الذي خلق منه محركاً عبقرياً في مجال الأدب. كما أن كتاباته فجــرت سلســلة كــبيرة مــن ردود الفعل. إنه كاتب لا يتلطف ولا يهتم ببهرجة الأســلوب، فهــو أكثر نقداً وأقل نبوءة. شبهه بعضهم بالفيلسوف تين والأمر نفسه بالنسبة لزولا. ولذلك فإنه قام بتطوير عمله المتعلق بالحرية.

يمكن استخلاص التناقض القائم بين طابع أبحاثه الروائية وطموحاته في مجال الأخــلاق وكذلــك بيــن الحقــد الشــهواني الموجه صوب الأشياء وبعض قناعاته "الإنسانية"، إذ إن الفيلسوف المعتمد على المحاورات والباحث المهتم بالدراما يصنفان في المرتبة الأولى. لا يستطيع الروائي تجسيد الحرية لأنه يضفي عليها بعداً مطلقاً.

كما أن الفيلسوف أصبح يتبع، بشكل يسوده الرضى والتردد، المسار الماركسي.

قام مارلو (ولد سنة 1901) وسارتر (1905) ثم كامي (م1913-ت1960) بتسليط الأضواء على العبث في مرحلة شبابهم، ولكنهم اقترحوا سلوكاً يساعد على الإفلات من هذا اللامعقول. تحول الأمر شيئاً فشيئاً من ثورة عارمة (ثورة الغريب) إلى بر وإحسان عملي مثلما في (الطاعون). كما لم يتوان أيضاً عن نبذ التقديس الهيجلي للتاريخ: إننا نعلم أن إنتاج (الرجل الثائر) قد أثار نقاشاً واسعاً، حيث كان يضمر بين طياته الصداقة التي قامت بين سارتر وكامي إبان المقاومة. هادن سارتر الشيوعيين وأخذ على كامي "ربطه الوعي الجيد بالمحظوظين فقط"، ونسيانه أن "عبثية" ظروفنا ليست هي عينها في باسّي وبلانكورت، ثم مقارنته بين هذه النزعة الإنسانية الواعدة التي أفضت إلى معسكرات التعذيب والنار المحرقة. كثيراً ما ردد القول التالي: "إننا نعيش مرحلة نقدية في الأدب". فهل يمكن لهذا الإنجاز أن يحمل معنىً معيناً بالنسبة لحياة لا معنى لها؟.

هددت قوة الرجل الأوروبي من طرف ورثة شامخين متعددين. كما تجلت ثلاثة مذاهب متنافسة، هي:

1-مذهب الرجل الملحد (هذا إذا أردنا المجازفة باستعمال عملية إضمامية). قام هذا المذهب بنشر الوجودية، حيث نجده عند مارلو وسارتر وكامي.

2-المذهب المسيحي القديم: بقيت المسيحية سليمة حتى ظهور المجتمع الديني. كان برنانوس من أعظم ممثليه.

3-المذهب الماركسي الجديد، الذي أخضع الإنسان للتاريخ (الوجودية).

كما رضخ التاريخ لهذا الدين المفتعل من أجل الطبقات العمالية التي أصبحت ماركسية.

إن الوجودية التي تقع بين المذهبين الأخيرين (تشبه جغرافياً منطقة الطبيعيين الأروبيين) تنتمي إلى الماضي. من المؤكد أنها لم تستطع أن تقترح علينا تلك الأساطير الموحدة التي تقوم عليها كل ثقافة تتصل بفضاء رحب.

إن دورها النقدي كان فعالاً، في حين أن جانبها الأخلاقي بقي على شكل ورش أولي. تعد عملية الهدم سهلة جداً، لكن عملية البناء من الصعوبة بمكان.

كتب بيير دو بواديفر سنة 1951 قائلاً: "إن العبث سينتهي عصره مثل فيلة

الماموث" وهذا ما وقع تقريباً، حيث اتضح أن الأربعينيات كانت مختزلة جداً، في حين أن الذئب الشيوعي قد أرعب الجمهورية الرابعة فاحتمت بالمرعى الرأسمالي. وهكذا فإن قهر رياح الغرب لرياح الشرق قد خلق رد فعل نفسي؛ إذ ولد جيل جديد حوالي 1925، فولج الميدان مبتعداً عن الثورة.

قال روجي نيمي: "ما إن بدأنا نخطو في هذا الاتجاه حتى تقهقرنا من شدة الهول والكراهية. كانت هناك أكاديمية الثورة ثم المجلس الأعلى للحكم المطلق. وكان الغبار قد خيم منذ أمد بعيد على بركة الدم، حيث اعتبر شعاراً وطنياً. أصبحنا أحراراً نعيش داخل خيامنا الديموقراطية القديمة. ولذلك فإنه يجب البحث عن شيء آخر".

كنا ننتظر هذا "الشيء الآخر" داخل الفن وليس داخل التكهنات السياسية-الأخلاقية، لأنه يمثل أدباً مرفوضاً تبعاً "للشهادة" الوحيدة المقدمة بشأنه. إنه فن الحياة وفن الكتابة اللذان يظهران أن جيل سارتر لم يستطع معرفة أسرارهما.

تزايد عدد قراء موران، كوكتو، شاردون، جوهانضو وأندري فرينو، أما نيميي وبلوندان وديون فإنهم وجدوا أن "الأطواق الملفوفة حول العنق وسجائر الغولواز الزرقاء والشعر المتسخ لم تبق موضة العصر". بدّل الأدباء قمصانهم وتوقفوا عن الإشادة بالصرعات الجديدة، حيث عادوا إلى المجالس الأدبية. لقد رأيناهم يقودون بشكل رديء سيارات فارهة: أصبح روجي نيميي ذائع الصيت بفضل سيارته دولاهاي، حيث تجاوز شهرة بول موران الذي أهداه برنار غراسيي سيارة منذ ثلاثين سنة خلت. دخلت سيارة الجاغوار ميدان الأدب قبل شيوع صيت فرانسواز ساجان، فغيرت بمجرد نظرة عين الروايات التي روحت عن النفس، ولم تعد تمثل "شريحة من الحياة". تجدد الاهتمام ببنجامان كونسطان ومدام دو لافاييت والخط المحوري للرواية الفرنسية، وكذلك المحكي الكلاسي الرائع. توالى المحكي القصير الجامد على طريقة كافكا وفولكنر وسارتر، إذ كان يحتوي على الدعابة والمرح الواخز دون تسلية أو إضحاك ممل. لم يعد الحزن والفراق والعزلة تشكل المواضيع الوحيدة في الرواية. إن الإنسان الذي مثل نصف إله مبرز بالأمس أصبح اليوم يثير الضحك. كما أن الأدباء بدأوا يحلمون أن يصبحوا آلهة انطلاقاً من سنة 1945. ولكن بعد عشر سنوات صاروا يحاولون إرضاء الناس فقط.

يشير نجاح كل من فرانسواز ساجان وراديغي، بشكل مذهل، إلى محو

السياسة من العقول.

بعد مرور بضع سنوات تقدم رقاص الساعة قليلاً: لقد دقت ساعة "الرواية الجديدة". كانت محاكاة الواقع هي صانعة القرارات داخل الجنس الروائي. ولذلك فمهما كان موضوع هذا العمل الروائي فإن الأمر كان يتعلق دائماً بسرد قصة وتحريك الشخوص بصورة حية ورسم مجتمع محدد: لم يبتعد روجي مارتان دي غار وجيل رومان كثيراً عن بلزاك، لكن الروائيين الشباب قد وعوا "بعبثية" العالم. تغير الأمر بالنسبة لهم فلم يعد "التنافس في مجال الحالة المدنية"، لأن أعمالهم أصبحت تمثل "قرن الشك" كما صرحت بذلك نتالي ساروت. جرد بطل الرواية بالتدريج من كل ما يجعل منه إنساناً، فأصبح يسعى ليكون مجرد شبح لا يسمع إلا صوته.

يقوم "المبصر غير المرئي" عند روب غريي ثم الضمير "أنتم" بخلق ترابط بين المتكلم والغائب، مركزين على بطل التغيير. اتخذ الروائي عدة مواقف بالنسبة للبطل الذي لم يعد يملك إلا الوجود الشهواني. ولكن إذا كانت "الرواية الجديدة" قد استقبلت بفضول كبير وربما بشيء من الشفقة فإن ذلك يرجع إلى أنها قد توغلت داخل طريق مسدود. لم نر انبثاق برنانوس جديد أو سيلين وجيونو جديدين، أو أقل من هذا ظهور كوليث أو بروست ثان.

لنتوقف عند ميناء الساعة الذي ما زالت تنيره نجوم الأدب. لم يقرأ بروست بصورة مكثفة ولم يكن هناك من يعجب به. كما أن فاليري انزوى عن الأنظار، ولكنه بقي دائماً أستاذاً لا مناص منه. ما زال كوكتو يقرأ وتعرض أعماله حالياً، وأنويليه يهيمن على ثلاث خشبات مسرحية دفعة واحدة، في حين أن سارتر يحتل القمة. إذا كانت محاكمة كامي قد بدأت فإن كتبه ما زالت تسيطر على العالم.

□□□

البعد ووجهة النظر*
- محاولة تصنيف

تأليف: واين بوث

■ ترجمة: د. غسان السيد ■

إن النقاد الذين هم أول من أخضع مفهوم وجهة النظر لاهتمام الجمهور، لم يفترضوا أيضاً أنه سيكون أقل تأثيراً من المفهومات الأخرى التي تحدث عنها مَنْ يتحدث عن التخييل. عندما أشاد بيرسي لوبوك باستخدام هنري جيمس (للوعي المركزي) كوسيلة للتقديم1-، وصرح لنا بأن (المشكلة المعقدة للمنهج في الصناعة الروائية) تهيمن عليها (علاقة السارد بالسرد) فإنه كان يستطيع التنبؤ بأن عدداً من النقاد مثل فورستر سيعارضه. ولكنه لم يكن يتوقع، بالنسبة إلى المؤلف أو إلى الناقد، أن يكون أنصاره قليلين إلى هذا الحد (لم تكن تكفي أربعون عاماً من البحث حول وجهة النظر)، لأن على هؤلاء الأنصار أن يقرروا إذا كانت مثل هذه التقنية في عمل خاص قادرة على توليد هذا الأثر. قُدّمت لنا تصنيفات ووصوفات نتساءل لماذا الاهتمام بتقديمها. إن المؤلف الذي أحصى تكرار الضمير الشخصي (أنا) في كل رواية من روايات جان أوستان يمكن أن يبدو أكثر عبثية من العلماء العديدين الذين تتبعوا أدق التفصيلات في السرد بضمير المتكلم، وبضمير المفرد الغائب، أو الحوار الداخلي من ديكنز إلى جويس، أو من جيمس إلى روب غربيه. ولكنه لم يعد غريباً عن الحكم الأدبي. مما لا شك فيه أن وصف الأحداث بالتفصيل يقدم فائدة؛ ولكن هذا يمثل مرحلة تمهيدية بالقياس إلى ما يمكن أن يساعدنا في تفسير نجاح أعمال فردية أو فشلها. ومن جهة أخرى، إن الجهود التي بذلناها لم تؤتِ

---

* ظهر هذا البحث، في الأصل، في (دراسات في النقد)، الجزء الحادي عشر، (1961)؛ ظهرت النسخة الفرنسية في مجلة "الشعرية" العدد /4/، 1970.

ثمارها بصورة جيدة، لأن المبادئ التي صغناها لم تكن صالحة في الحالات كلها. إن إحصاء عدد المرات التي يظهر فيها ضمير (أنا)، لا يقول لنا شيئاً عن عدد المرات التي كان يجب أن يظهر فيها -صياغة أوامر مجردة لكي تظهر أكثر مما نحكي، ولكن تكون تفسيرات المؤلف قليلة، ويكون العرض والانسجام الواقعي أكثر، مع التخفيف من الانقطاعات التعسفية التي تذكّر القارئ باستمرار أنه يقرأ كتاباً -هذا كله يوهمنا باكتشاف معايير، في حين أننا، في الواقع، لم نكتشف شيئاً. مما لاشك فيه أنه صحيح أن الابتعاد عن بعض أشكال الحكاية يؤدي إلى نتائج أفضل، ومع ذلك نقوم في أكثر الأوقات بإصدار الأوامر التي تغطي الرواية بكاملها: إننا نجهل ما كان يعرفه جيمس نفسه: وأن هناك "خمسة ملايين طريقة لرواية قصة واحدة"، بحسب الأهداف التي نسعى إليها. لقد حاول كثيرون مثل جيمس التحديد مسبقاً لدرجة الواقعية، والسخرية، والموضوعية، أو (البعد الجمالي) التي يجب أن تشهد عليها أعمالهم، ولكن هناك اليوم بعض الأصوات المعارضة والتي تتزايد شيئاً فشيئاً، وربما يكون الصوت الأبرز هو صوت كاتلين تيلوتسون، في المحاضرة الافتتاحية في جامعة لندن: الحكاية والراوي. على الرغم من كل شيء، تؤكد بعض الإشارات الكثيرة على تفوق العرض على السرد البسيط: ونجد هذه الإشارات في المجلات العلمية، وفي المجلات الأدبية، والصحافة الأسبوعية، وآخر كتاب درس طريقة قراءة الرواية، وعلى الأغلفة الخارجية للكتب.

"المؤلف لا يحكي بصورة مباشرة، والقارئ هو الذي يكتشف كل شيء بنفسه. بالاعتماد على الكلمات، والحركات، وأفعال الشخصيات"، هذا ما يقوله لنا غلاف (المكتبة الحديثة) بخصوص (القصص التسع) لسالينجر. صحيح أن هذا تقريظ، وأن سالينجر سيخطئ إذا ترك نفسه يفاجئنا ويروي الأحداث لنا مباشرة.

إن خيارات الروائي غير محدودة عملياً، والحكم على فاعليتها يوقعنا في نوع من المحاكمة العقلية التي كان أرسطو قد استخدمها في كتابه (فن الشعر): إذا أريدت نتيجة معينة، تكون وجهة نظر ما جيدة، وتكون أخرى سيئة. إننا متفقون جميعاً على أن وجهة النظر، هي بمعنى من المعاني، قضية تقنية، ووسيلة للوصول إلى غايات أكثر سمواً. أو نؤكد أن التقنية هي الوسيلة التي يمتلكها المبدع للكشف عن غايته الخاصة، أو أنها الوسيلة التي يمتلكها للتأثير في الجمهور: لا يمكن الحكم على التقنية إلا بالمقارنة مع المفهومات الأكثر عمومية

للمعنى وللأثر اللذين تسعى إلى خدمتهما. على الرغم من أننا أحياناً نخون قناعاتنا، فإن أكثرنا مقتنعون بأننا لا نمتلك الحق في فرض معايير مجردة على المبدع، مستخلصة من أعمال أخرى.

وحتى عندما نقرر إعطاء أحكامنا شكلاً افتراضياً (إذا... عند)، فإننا نبقى نواجه تنوعاً مفرطاً في الخيارات. إن إحدى أهم مميزات نقدنا اللامبالاة التي يسمح من خلالها باختزال هذا التنوع، إلى أصناف بسيطة، يظهر فقرها عندما ننظر إلى أي رواية. لقد كان بإمكان النقاد في حقبة معينة استخدام عدد كبير من المصطلحات المتعلقة بالأثر: مصطلحات مثل التراجيديا، الكوميديا، التراجي-كوميديا، الملاحم، المسرحية الهزلية، القصيدة الهجائية، قصيدة الرثاء، وهكذا إلى آخره.

على الرغم من الاستخدام الصارم جداً للأجناس الكلاسيكية الجديدة، فإنها قدمت إطاراً مرجعياً يسمح للناقد والمبدع في التواصل: "إذا كان الأثر الذي تسعى إليه هو ما كان لدينا الحق في انتظاره تحت مفهوم التراجيديا، فإن تقنيتك ليست مناسبة".

يقول لنا دريدن في عمله (دراسة في الشعر الدراماتيكي)، إذا كان ما تشتغل عليه هو مجرد كوميديا خالصة، فإنه يوجد بعض القوانين التي يمكن الاستناد إليها، يمكن أن تكون هذه القوانين صعبة التطبيق، وتتطلب إيضاحات صعبة، وبحاجة إلى عبقرية لجعلها فعّالة، ولكنها يمكن أن تساعد الفنان أو الناقد لأنها ترتكز إلى اتفاق عام حول أثر أدبي معروف.

استُبدلت المميزات السابقة غالباً بنقد يقوم على مواصفات مطلوبة في الأعمال كلها، يقال عن جميع الروايات إنها تسعى إلى درجة مشتركة من الكثافة الواقعية، ويُناقش الغموض والسخرية كجماليتين لا تنتهيان، علينا دائماً استخدام وجهة نظر منسجمة، لكي لا يُفسد الوهم الواقعي، الخ. إذا استخدمت الوسائل التقنية لغايات بسيطة إلى هذا الحد، فلن يكون مدهشاً كثيراً أن تكون هذه الوسائل نفسها مبسطة. مع ذلك نعرف جميعاً أن اتصالنا بالأعمال المتفردة أكثر تعقيداً مما يوحي به علم مصطلح بسيط.

لا يمكن للاعتراضات على فعل الحكي أن ترضي أي قارئ لتوم جونز، والجشع، وضوء آب أويوليس. (إن الإعلان الذي يقول إن المؤلف لا يتوجه مباشرة إلينا، في آخر كتاب من كتبه، هو أسطورة من أكثر الأساطير رسوخاً في النقد الحديث).

تناقض هذه الاعتراضات بوضوح التجربة التي خرجنا بها من أفضل اثنتي عشـــرة رواية خلال هذه السنوات الخمس عشرة الأخيرة التي، مثل الرواية التي نشـــرت بعد وفاة جويس كاري (الأسير والحر)، جعلتنا نكتشف كم في فعل الحكي مـــن إثـــارة. إننا نعرف جميعاً أن الحضور المكثف للمؤلف هو نوع من الشعرية المضادة (مضاد الشعرية) مثلما يقول أرسطو.

ولكـــن ما درجة هذا الحضور؟ وهل هناك قاعدة مجردة يمكن تطبيقها على الرواية، وتكون غير موجودة في متطلبات الأعمال والأجناس الخاصة؟ إن اتصالنا بروايات عظيمة يجعلنا نقول لا.

إن القســـم الأكـــبر من الروايات، والقسم الأكبر من المسرحيات لا يمكنه أن يكـــون مجرد عرض، يصاغ بصورة كاملة وكأنه يجري في لحظة محددة. هناك دائمـــاً مـــا يســـميه دريدن (العلاقات) لمسرودات مختصرة للحدث الذي يتموضع "خارج المشهد".

توجد محاولة عبثية لتجاهل هذا الأمر المزعج: "بعض عناصر الحدث تصلح أكثر للعرض، وبعضها الآخر يصلح أكثر للحكي". ولكن من الذي يحكي؟ ومتى؟ وفي أي تفصيلات؟ على المسرحي أن يقرر، وسيستند قراره كثيراً إلى المتطلبات الخاصـــة للعمل في طور التنفيذ. حالة الروائي مختلفة، لأنه يمتلك عدداً كبيراً من الخيـــارات. إنه يستطيع أن يُنطق جميع الأصوات التي يمتلكها المسرحي، ويمكنه أن يختار بعض أشكال السرد التي لا تتكيف بسهولة مع المسرح.

مـــن ســـوء الحـــظ أن مصـــطلحنا غير مناسب لوصف الأصوات المتعددة لـــلمؤلف. إذا ســـمينا ثلاثـــة أو أربعة رواة كبار ولنقل سيدهاميت بينيجيلي عند سرفانتس، وتريسترام شاندي، ومؤلف (ميدل مارش، وستريذر) في (السفراء) (مع المؤلـــف المخـــتفي الـــذي يجعل من وعي الشخصية مرآة للأحداث)، فإننا سنفهم الأمـــور مـــن جديـــد: إن وصف هذه الأصوات بتعبيرات تقليدية للجنس "بضمير المتكـــلم" و "كـــلي المعـــرفة" لا يطلعنا كثيراً على طريقة اختلاف هذه الأصوات بعضـــها عـــن بعـــض. ثم إن هذا الوصف لا يقدم لنا أسباباً كثيرة لتأثيراتها، لأن أصواتاً أخرى ليس لها أي تأثير على الرغم من وصفها بالتعبيرات نفسها.

صحيح أن بعض النقاد يتحدثون عن مشكلة "السلطة" ويظهرون أن الحكايات بضـــمير المتكلم هي في بعض الأحيان مصدر لمشكلات عديدة لأنه من المستحيل

علـى أي شـخص أن يعـرف كـل ما يحصل؛ يجد بعض هؤلاء النقاد أنفسهم مضطرين للتكرار في بعض القصص مثل (موبي ديك)، والتي يعطي المؤلف فيها لسـارده معرفة عن أحداث تجري خارج الفضاء المخصص له. لا يمكننا أبداً أن نؤكـد أن غـنى معجمنا المصطلحي يحسن عملنا النقدي. مع ذلك يمكننا حتماً أن نؤكد أن المصطلحات التي أُجبرنا لحقبة طويلة على العمل من خلالها لا يمكنها أن تسـاعدنا في تقديم تمييز بخصوص الآثار الدقيقة (مثلما هي الآثار الأدبية كلها)، الدقيقة جداً والتي لا يمكن حصرها في شبكة من الزرد ذات فتحات واسعة.

إن الأمـر يستحق أن يسعى الإنسان إلى تصنيف أكثر غنى لتنوعات صوت المؤلف حتى وإن اُتهم بالحذلقة.

1-يـبدو أن الصـنف الذي استُخدم بتعسف كثيراً هو صنف الشخصية. إن القول عن قصة بأنها مروية عبر ضمير المتكلم أو ضمير المفرد الغائب، ثم جمع الـروايات تحـت هذا العنوان أو ذاك، لا يقدم لنا شيئاً هاماً؛ إلا إذا أصبحنا أكثر تحديـداً، ووصفنا القدرات الخاصة للرواة، المرتبطين مع بعض النتائج المرغوبة. إن خيـار القيـام بالسرد بضمير المتكلم يؤدي أحياناً إلى تقييد شديد؛ عندما تصل معـلومات ضرورية بطريقة عشوائية إلى ضمير أنا، فإن المؤلف يجبر على خلق أوضـاع بعيدة عن الواقع، ولكن لا يمكن أن نأمل كثيراً بإيجاد معايير مفيدة عبر الإفـادة مـن التمييز الذي يسعى إلى تقسيم مجال التخييل كله إلى مجموعتين، أو ثلاث مجموعات على الأكثر. ضمن هذه المجموعة نجد (هنري إسموند، وبرميل أمونتيلادو، ورحلات غوليفار، وتريسترام شاندي).

وفـي المجموعة الثانية نجد (معرض العبث، وتوم جونز، والسفراء، وأفضل العوالم) ولكن الشرح في (معرض العبث، وتوم جونز) بضمير المتكلم، ويبدو غالباً أنه يشبه الأثر النفسي الداخلي لتريسترام شاندي أكثر من شبهه من أثر أعمال أخرى بضمير المفرد الغائب. وبالطريقة نفسها، يبدو الأثر في (السفراء) أكثر قرباً من أثر الـروايات الكـبيرة بضمير المفرد الغائب، لأن سترميذر يروي في مناسبات عديدة قصته الخاصة، حتى وإن كان يقدم نفسه عبر ضمير المفرد الغائب.

2-هناك رواة يشاركون في العرض التخييلي، ورواة يُبعدون عنه. إن القسم الأول مـن هـؤلاء الرواة يختلفون دائماً عن المؤلف الخفي الذي يتحمل مسؤولية وجودهم. أما القسم الثاني فلا يختلف عن المؤلف بصورة عامة.

أ-المؤلف الخفي (الأنا الثانية للمؤلف).

إن أي رواية توحي بصورة مضمرة بمؤلف يختبئ في الكواليس، حتى وإن كان أي سارد غير ظاهر فيها، بوصفه مخرجاً، أو محركاً للدمى، أو مثلما يقول جويس بوصفه إلهاً لا مبالياً ينظف بصمت أظافره. هذا المؤلف المضمر يختلف دائماً عن الإنسان الحقيقي، مهما كان تصورنا عنه، وهو يخلق نسخة متفوقة من ذاته، وهو يخلق في الوقت ذاته عمله.

كل رواية تنجح في جعلنا نعتقد بوجود مؤلف يفسّر على أنه شكل من (أنا ثانية). تمثل هذه (الأنا الثانية) غالباً إنساناً أكثر تهذيباً ونقاء ويقظة وحساسية ومرونة مما هو عليه في الواقع.

عندما لا تستند رواية معينة بوضوح إلى هذا المؤلف، فإننا لا نتبين أي فرق بينه وبين السارد المضمر غير الممثل؛ إن السارد الوحيد في (القتلة) لهمنغواي هو (الأنا الثانية) المضمرة التي يشكلها همنغواي خلال سرده.

ب-الرواة غير الممثَّلين.

لا تصنع القصص، بصورة عامة، بدقة "القتلة"؛ تبدو لنا أغلب القصص كما لو أنها مصفاة عبر وعي سارد سواء كان (أنا) أو (هو). وفي المأساة أيضاً يحكي شخص القسم الأكبر مما يحكى لنا؛ وغالباً ما نبدي اهتماماً كبيراً بالطريقة التي يفكر فيها وعي السارد بالأحداث الواقعة، وبما يخبرنا به المؤلف نفسه.

عندما يتحدث هوراسيو عن لقائه الأول بالشبح في هاملت، شخصيته الحقيقية، على الرغم من أنه لم يُذكر قط بوضوح كجزء أساسي من العنصر السردي، فإنه يقدم لنا شيئاً هاماً لحظة استماعنا إليه. وإذا وجدنا ضمير أنا في التخييل، فإننا نعلم أن روحاً فعّالة تدخلت بيننا نحن القراء وبين الحدث. عندما يغيب ضمير أنا مثلما هي الحال في (القتلة)، فإن القارئ غير اليقظ يمكن أن يرتكب خطأ إذا اعتقد أن القصة تصل إليه دون وسيط. ولكن على أكثر القراء سذاجة أن يعرف حضور القوة التوسيطية والتحويلية في كل قصة بدءاً من اللحظة التي يضع فيها المؤلف بوضوح سارداً في الحكاية، حتى وإن كان هذا السارد لا يحمل أي صفة شخصية. إن أحد عيوب القراءة الأكثر انتشاراً يأتي من المطابقة الساذجة بين الساردين من هذا النوع، وبين المؤلفين الذين خلقوهم. في حين أنه

يوجد دائماً اختلاف، حتى وإن كان المؤلف نفسه غير واعٍ لذلك عندما كان يكتب.

يُختزل المؤلف المضمر (الأنا الثانية) إلى مركز تجميع لروحنا، وهو معمول من عناصر القصة المروية. إذا استند أحد هذه العناصر بوضوح إلى سارد مشترك في القصة، فإن إدراكنا للسارد يقوم جزئياً على طريقة مطابقة الأنا الحاضرة مع ما تعلن إظهاره. وحتى عندما تتطابق (الأنا أو هو) المخلوقان بهذا الشكل بوضوح مع المؤلف شخصياً، مثل فيلدينغ، وجان أوستان، وديكنز، وميريديث، فإننا نستطيع دائماً التمييز بين السارد والمؤلف المضمر الذي ينتجه. ولكن على الرغم من وجود اختلاف دائم بينهما، إلا أن النقاد لا يعطونه غالباً الأهمية إلا عندما يكون السارد حاضراً بوضوح.

ج-الرواة الحاضرون (الممثّلون)

السارد، بصورة عامة، حاضر في العمل مهما حاول الاختفاء، منذ أن يتكلم عن نفسه بضمير المتكلم، أو منذ أن يقول لنا، مثل فلوبير، إننا كنا في قاعة الصف عندما دخل إليها شارل بوفاري. ولكن عدداً من الروايات تقدم رواتها بطريقة أكثر كمالاً. يصبح السارد في بعض الأعمال، شخصية مركزية، تمتلك قوة جسدية، وعقلية، وأخلاقية كبيرة (تريسترام شاندي، البحث عن الزمن المفقود، الدكتور فاوست). السارد، في أعمال من هذا النوع، هو بصورة عامة مختلف تماماً عن المؤلف المضمر الذي يخلقه؛ إننا نبني جزئياً شخصية المؤلف بالاستناد إلى ما يميز السارد عنه. إن تنوع النماذج البشرية المقدمة بوصفهم رواة، غنيّ تقريباً بمقدار غنى شخصيات التخييل الأخرى؛ يجب أن نقول "تقريباً"، لأن بعض الشخصيات ليست مصنوعة لكي تروي قصة أو تراقبها.

يجب ألاّ ننسى أن عدداً كبيراً من الرواة الحاضرين ليس مؤهلاً بوضوح للقيام بدوره. كل خطاب، وكل حركة سرديان بمعنى من المعاني؛ نواجه في أغلب الأعمال ساردين متخفيّن، مثل "الوعّاظ"* في أعمال موليير، يُستخدمون لتعريف الجمهور بما يجب أن يعرفه، في حين أنهم يبدون وكأنهم يقومون بأدوارهم فقط.

---

* *الواعظ: هو الشخصية التي تعبر عن رأي المؤلف في سلوك الشخصيات الأخرى وفي مسار الأحداث في العمل الأدبي فتعظ الجمهور وتبين السبيل إلى السلوك القويم من وجهة نظر الكاتب.*

إن الساردين المتخفين الأكثر أهمية هم "الوعي المركزي" بضمير المفرد الغائب، والذين يقوم المؤلف، من خلالهم، بمراقبة محكياتهم. وسواء تعلق الأمر بهؤلاء (العاكسين) مثلما يسميهم جيمس أحياناً، أم بمرايا مصقولة جداً، وواضحة، تعكس تجارب روحية معقدة، أم بالعكس، "بموضوعات آلة تصوير"، مشوشة ومحسوسة مثلما هي الحال في أكثر أعمال التخييل بدءاً من جيمس، فإنهم يقومون، على الأقل، بوظيفة الساردين الظاهرين تحديداً.

(لم يذهب غابربيل إلى الباب مع الآخرين. لقد بقي في قسم مظلم من المدخل وهو ينظر باتجاه السلالم. كانت توجد في الظل امرأة في آخر الطابق الأول. لم يستطع رؤية وجهها، ولكنه استطاع أن يرى ذيل تنورتها ذات اللون الترابي المحروق والوردي، والتي يجعلها الظل تبدو سوداء وبيضاء، لقد كانت امرأته. كانت تستند إلى الدرابزين، وتستمع إلى شيء معين. اندهش غابربيل لصمتها، فاسترق السمع ليسمع هو أيضاً، ولكنه لم يستطع سماع شيء ما عدا ضجيج الضحكات والأحاديث القادمة من الممرات الأمامية، وبعض المعزوفات على البيانو، بالإضافة إلى أغانٍ بصوت رجل.

تساءل ما الذي ترمز إليه امرأة وهي تستمع إلى موسيقى بعيدة على درجات السلالم في الظل).

إن المميزات الثابتة التي يقدمها مثل هذا المنهج للوصول إلى بعض الأهداف، شكلت السمة المسيطرة على النقد الحديث.

صحيح أن اهتمامنا تركز لفترة طويلة على النوعيات مثل (الطبيعي والحي)، لكن هذه المميزات تبدو حاسمة، عندما نقوّض البديهيات السائدة التي تقول إن أي تخييل جيد يبحث عن التعبير جزئياً عن هذه المميزات، فإننا نُجبر على التعرف على سلبيات هذا الأمر، العاكس بضمير المفرد الغائب طريقة من بين طرق أخرى، قادرة على جعل بعض النتائج غير مناسبة، وحتى مؤذية في حين توجد نتائج أخرى مرغوب فيها.

3- بين الساردين الحاضرين -سواء كانوا "عاكسين" بضمير المتكلم أو بضمير المفرد الغائب -يوجد مراقبون يقومون بمهمة المراقبة فقط (الأنا في توم جونز، والأناني، و Troilus، Gressida)، وهناك شخصيات ساردة لها تأثير كبير في مجرى الأحداث. (وهذا يتماشى مع المشاركة الدنيا لنيك في غاتسبي

الـرائع إلى الدور المركزي لتريسترام شاندي، ومول فلاندر، وهوك ليبيري فين، وبضمير المفرد الغائب، بول موريل في الأبناء والعشاق لـ د.هـ.لورنس).

مـن الواضح أن القوانين التي نستطيع اكتشافها فيما يخص المراقبين يمكن، أو لا يمكـن، أن تطبق على الشخصيات الساردة؛ مع ذلك، لم يشر إلى الاختلاف إلا نادراً عندما نتحدث عن وجهة النظر.

4-إن السـاردين والمراقـبين (بضـمير المتكلم أو بضمير المفرد الغائب) يحكـون قصصهم سواء بطريقة المشهد (القتلة، وسن الفظاظة لهنري جيمس)، أم بطـريقة الموجز، أم بما كان يسميه لوبوك (اللوحة) (مثل حكايات أديسون في – المشاهد– المجردة تماماً تقريباً من العناصر المسرحية المشهدية)، أو أنهم يجمعون الطريقـتين. إن الـتمييز الأرسطي بين الأجناس الدراماتيكية والأجناس السردية، والتمييز الحديث المختلف قليلاً بين (الحكي) وبين (العرض)، يغطيان أيضاً المجال الأدبـي كلـه. ولكن المربك هو أن هذا التمييز يفقد شموليته بسبب عدم الوضوح الـناتج عـن التوسع. على الساردين من كل الطباع أن ينقلوا الحوارات فقط، أو يدعموهـا (بالإشـارات المسرحية)، أو يقدموا وصفاً للإطار. ولكن سواء فكرنا بنتيجة مختلفة تماماً عن المشهد، إذا كان يرويه هوك فين أو مونتريزور (عندبو)، ولاحظنا أنه عندما نصف حادثة بالمشهد، فإننا لا نقول شيئاً هاماً عن تأثير هذا في الصعيد الأدبي، أم قارنا الموجز اللطيف عن اثنتي عشرة سنة تمتد على صفحتين فـي توم جونز، بالعرض الممل لعشر دقائق فقط من الحديث غير المختصر الذي كتبه سارتر الذي يترك ميله للواقعية الزمنية يملي عليه مشهداً هنا، ويفرض عليه موجـزاً هناك، فإننا سننتهي من هذا إلى أن التعارض بين المشهد والموجز، وبين العـرض والحكـي (بيـن أي زوج من التعبيرات الجدلية التي تحاول تغطية هذا المجال)، ليس، إذن، مفهومياً، ولا معيارياً، بل إنه وصفي بطريقة غامضة. ولكن الوصـف لا يقدم لنا الكثير في هذا المجال، إلا إذا حددنا الجنس الذي ينتمي إليه السارد الذي هو مسؤول عن المشهد أو الموجز.

5-إن السـاردين الذيـن يسمحون لأنفسهم بالحكي بمقدار العرض، يختلفون كـثيراً وفـق عـدد التفسيرات ونوعها، هذه التفسيرات التي تضاف إلى العلاقة المباشـرة بين الأحداث سواء كانت بصورة مشهد أم بصورة ملخص. من المؤكد أن مـثل هذه التفسيرات يمكنها أن تغطي أي جانب من التجربة الإنسانية؛ ويمكنها

أيضاً أن ترتبط بالموضوع المركزي عبر كل الطرق، وبدرجات مختلفة. إن معالجة هذه المسألة كلها كما لو أنها مختزلة في شيء واحد، فيها جهل لاختلافات هامة: تسمح هذه الاختلافات بالتمييز بين التفسير التزييني الخالص للتفسير المستخدم لغايات بلاغية، والتي لا تشكل جزءاً من بنية العرض، وبين التفسير المندمج في بنية العرض، مثل تريسترام شاندي.

6-يتقاطع التمييز بين المراقبين والشخصيات الساردة ضمن كل اختلافاتهم، بتمييز آخر يفصل الساردين الواعين لأنفسهم على أنهم كتاب (توم جونز، تريسترام شاندي، بارشيسترتورز، القلب المخدوع، والبحث عن الزمن المفقود، ودكتور فاوست)، عن الساردين أو المراقبين الذين لا يناقشون أبداً أولا يناقشون إلا نادراً أعمالهم الكتابية الخاصة، أو الذين يبدون وكأنهم لا يعرفون ما يكتبون، أو يفكرون به أو يتحدثون عنه. أو يراقبونه في عمل أدبي (الغريب لكامو، والضحية لبيلو).

7-إن الساردين و "العاكسين" بضمير المفرد الغائب، سواء انخرطوا بالفعل أم لا، يختلفون بطريقة واضحة، في درجة المسافة ونوعها والتي تفصلهم عن المؤلف، والقارئ، وشخصيات القصة الآخرين الذين يحكون عنهم أو يراقبونهم. إننا نناقش غالباً هذا البعد باستخدام تعبيرات مثل (سخرية) أو (نبرة)؛ ولكن تجربتنا، في الواقع، أكثر غنى مما توحيه هذه التعبيرات. إن مفهوم "البعد الجمالي" استخدم كثيراً في هذه السنوات الأخيرة، كنوع من غرفة المهملات عندما لا تتطابق تجربة القارئ مع التجربة التي تفرضها قوانين الكتاب. ولكن من الواضح أنه كان على هذا المفهوم المفيد أن يخصص لوصف درجة الجهد الذي يبذله القارئ أو المشاهد، عندما يريدان نسيان اصطناعية العمل، والذوبان فيه. كل ما يُشعر أي واحد منهما أنه أمام موضوع جمالي وليس أمام واقع، يبرز البعد الجمالي. إن ما أعالجه أكثر صعوبة، وأكثر تعقيداً للوصف، ولا يشكل البعد الجمالي إلا عنصراً من عناصره.

تشتمل الكتب التي نقرؤها كلها على حوار مضمر بين المؤلف، والسارد، والشخصيات، والقارئ. كل واحد من هؤلاء الأربعة يتطابق مع ركن من الأركان الأخرى أو يدخل معهم في تعارض كامل، بخصوص أي نوع من القيمة أو الحكم: الأخلاقي، والعقلي، والجمالي، وحتى الجسدي (هل تكون ردة فعل القارئ الذي يتلعثم مثل ردة فعلي على تلعثم ش.س. أيرويكو؟ من المؤكد أن لا.) إن العناصر

التي نناقشها بخصوص (البعد الجمالي) تشكل جزءاً من هذه المشكلة؛ مثل البعد في الزمن والمكان، والاختلافات الاجتماعية، وقواعد الخطابات أو العادات: هذه العناصر كلها بالإضافة إلى عناصر أخرى تحدد إحساسنا أمام موضوع جمالي. تماماً مثل أقمار الورق والتأثيرات الأخرى لمشهد غير واقعي في بعض المآسي الحديثة، والتي لها تأثير (استلابي) في المشاهد. ولكن يجب ألا تخلط هذه التأثيرات مع تأثيرات، هامة أيضاً بالنسبة إلينا، وتنتج عن التعاطف، والمواصفات الشخصية للمؤلف، والسارد، والقارئ، وأي شخصية أخرى في التوزيع. على الرغم من أننا لا نستطيع أن نأمل بدراسة وافية لكل تغيرات (البعد) والتي تستطيع التقنية الحديثة السيطرة عليها، لكنه يمكن على الأقل أن نحتفظ بحقيقة أننا نعكف هنا على مشكلة موجودة فيما وراء هذه المشكلة الأخرى، والتي تركز على التساؤل حول الجهد الذي يبذله المؤلف ليحافظ على (الوهم الواقعي) أو ليدمره.

أ-يستطيع السارد أن يكون على بعد قليل أو كبير من المؤلف الخفي. يمكن للبعد أن يكون أخلاقياً. ويمكنه أن يكون فكرياً أيضاً (توين وهوك فين، ستيرن وتريسترام شاندي بخصوص الاستيهام حول تأثير الأنوف، وريشاردسون وكلاريسا).

ويمكن أن يكون مادياً أو زمنياً: أكثر المؤلفين بعيد عن السارد حتى الأكثر معرفة، لأنهم يعرفون، على الأرجح، كيف (تسير الأمور) في النهاية، الخ.

ب-يستطيع السارد أيضاً أن يكون على بعد قليل أو كبير من الشخصيات في القصة التي يرويها. يمكنه أن يكون، مثلاً، مختلفاً عنهم أخلاقياً، وفكرياً، وزمنياً (السارد البالغ، وأناه الشابة في -الآمال الكبرى- لديكنز، أو ريد بورن لميلفيل)، أخلاقياً وفكرياً (فولر، السارد، وبيل، الأمريكي، في -أمريكي هادئ جداً- لغرين، الاثنان يقعان خارج قوانين المؤلف، ولكن بطرق مختلفة)، وأخلاقياً وعاطفياً (الحلية لموباسان، و Nuns at Luncheon، لهوكسلي، حيث الساردون يظهرون أقل تأثراً وانفعالاً مما ينتظره موباسان وهوكسلي بوضوح من القارئ).

ج-يمكن للسارد أن يكون على بعد قليل أو كبير من المعايير الشخصية للقارئ: جسدياً وعاطفياً (التحول لكافكا)؛ أخلاقياً وعاطفياً (بينكي في صخرة بريتون لغرين، البخيل في لفات الأفاعي لمورياك؛ المنحطون أخلاقياً الذين حولهم التخييل الحديث إلى كائنات إنسانية مقنعة).

إن الحبكة الأكثر شيوعاً في التخييل الحديث، الذي يُقدم غالباً على أنه يرفض الحبكة، ترتكز على إعطاء صورة عن الساردين الذين تتغير سماتهم خلال القصة التي يروونها. منذ أن علّم شكسبير العالم الحديث ما تركه اليونان عبر تجاهل تطور الشخصية (مقارنة ما كبث ولير مع أوديب)، نالت القصص التي تحتوي شخصيات تتحسن أو تسوء، نجاحاً متصاعداً. ولكن كان يجب انتظار اكتشاف كل استخدامات (العاكس) بضمير المفرد الغائب، لكي نعرف كيف نقدم سارداً يغير بالتدريج سرده. قدّم بيب العجوز، في الآمال الكبرى، كشخص كريم يقع قلبه في المكان الذي كان يجب أن يقع فيه قلب القارئ؛ إنه ينظر إلى (أناه) الصغرى وهي تبتعد عن القارئ ثم تعود.

ولكن (العاكس) بضمير المفرد الغائب يمكن أن يُقدم كما لو أنه ينتمي، بحسب الدلائل الشكلية، إلى الزمن الماضي، وهو في الواقع هنا، أمام أعيننا، يقترب أو يبتعد عن القيم الأثيرة عند القارئ. تصرّف القرن العشرون كما لو أنه مصمّم على استنفاد كل البدائل والتوليفات ليصل إلى هذه النتيجة: البدء بعيداً والانتهاء قريباً، البدء قريباً والانتهاء بعيداً؛ البدء قريباً مثل بيْب، والابتعاد دون الضياع والعودة إلى القرب؛ البدء بعيداً والذهاب أبعد (هناك عدد من المآسي الحديثة غير مأساوية كثيراً، لأن البطل بعيد جداً عنّا منذ البداية، لكي نقلق مما يوجد، مثل مكبث، في النهاية على بعد أكثر أهمية أيضاً)؛ البدء قريباً جداً، والانتهاء أيضاً قريباً..: لا يمكنني أن أتخيّل إمكانيات نظرية لم تُجرّب؛ يستطيع أي شخص قرأ كثيراً التخييل الحديث أن يجد أمثلة عديدة.

د-يستطيع المؤلف الخفي أن يكون على بعد قليل أو كبير من القارئ. ويمكن للبعد أن يكون فكرياً (المؤلف الخفي في تريسترام شاندي، الذي يجب ألا نطابقه مع تريسترام، والذي يبدي اهتماماً أكثر، ويعرف الإنسانية صعبة الفهم بصورة أفضل من أيٍ من قرائه) وأخلاقياً (أعمال ساد)، الخ. من وجهة نظر المؤلف تختزل القراءة المكللة بالنجاح البعد إلى الدرجة صفر، والتي تفصل، في كتابه، القوانين المسيطرة لمؤلفه الخفي عن قوانين القارئ المنتظر. له غالباً بُعدٌ صغير جداً في البداية؛ لا يعود إلى جان أوستان إقناعنا أن فعل امتلاك عزة بالنفس وأحكام مسبقة، ليس مرغوباً فيه. بالإضافة إلى أن كتاباً سيئاً هو غالباً كتاب يطلبه المؤلف الخفي لقارئه الذي يخضع لمعايير لا يستطيع المؤلف قبولها.

هـ -يستطيع المؤلف الخفي (أو القارئ) أن يكون على بعد قليل أو كبير عن الشخصيات الأخرى -هذا يتماشى مع القبول المطلق الذي تبديه جان أوستان نحو جـان فيـرفاكس في أيّما (Emma)، ومع ازدرائه لويكهام في (الاعتزاز بالنفس والأحكـام المسبَقة) إن المتعة المركبة التي نشعر بها أمام أي عمل جيد، تظهر بوضـوح عـندما نقـابل بين نوعين من البعد في هذه الأمثلة. السارد في إيّما (Emma) ليس ملتزماً مع جان فيرفاكس، على الرغم من عدم وجود أي دليل على التنصّل من هذا. يمكننا أن نختم بأن المؤلف يؤيده بصورة كاملة؛ ولكن (العاكس) الرئيسـي إيّمـا الـذي يسـتأثر بالقسم الأكبر من فعل السرد، يعارض تماماً جان فيـرفاكس في أكثر الأوقات. من جهة أخرى، لا يلتزم السارد في (الاعتزاز بالنفس والأحكام المسبقة) مع ويكهام لأطول وقت ممكن، وبهدف خداعنا؛ المؤلف يعارضه سراً؛ والعاكس الرئيسي إليزابيت يؤيده تماماً في القسم الأول من الكتاب.

مـن الواضح أن أمثلتي لا تغطي كل الاحتمالات؛ إن ما نسميه (التزاماً) أو (تعاطفاً) أو (تعرفاً) هو بصورة عامة مصنوع من مجموعة من ردود الأفعال تجاه المؤلفيـن، والساردين، والمراقبين وشخصيات أخرى، ويمكن أن يكون الساردون مختـلفين عن مؤلفيهم أو عن قرائهم لكونهم ملتزمين أو لا مباليين، بألف طريقة؛ يُلاحـظ أيضـاً تعـلق شخصي عميق (نيك في غاتسبي الرائع، ماكيلار في سيد بالانـترا، وزيتبلـوم فـي د.فاوست)، ويلاحظ انفصال ساخر أو مسلٍ بفتور، أو ببساطة غريب (التراجع والسقوط لووغ).

عندما نتحدث عن وجهة النظر في التخييل، فإن البعد الذي في إهماله الخطر الأكـبر يقع بين السارد القابل للخطأ، أو غير الجدير بالثقة، وبين المؤلف الخفي الـذي يسـحب معه القارئ، ضد السارد. إذا كان ما يدفعنا لمناقشة وجهة النظر العثور على كيفية ارتباطها ببعض الآثار الأدبية، فإن الصفات الأخلاقية والفكرية للسارد تهمنا أكثر من الحدث الذي نحدده بضمير المتكلم أو بضمير المفرد الغائب، أو الـذي نفضل رؤيته أو لا نفضلها. إذا اكتشفنا أنه غير جدير بالثقة، فإن صدمة العمل الذي يرويه لنا كلها ستُعدل.

إن مصطلحنا لتحديد هذه الأنواع من البعد إزاء الساردين غير مناسب تقريباً.

وبسـبب عدم وجود تعبيرات أفضل، سأقول عن سارد إنه جدير بالثقة (قابل للقراءة) عندما يتحدث أو يتصرف وفق قواعد العمل (وهذا يعني القواعد المضمرة

للمؤلف)، وسأقول عنه إنه غير جدير بالثقة (غير قابل للقراءة) في الحالة المعاكسة. صحيح أن الأشهر من بين أغلب الساردين الجديرين بالثقة يتركون أنفسهم ليتعرضوا لأوقات طويلة من السخرية: ويصبحون بالنتيجة غير جديرين بالثقة بسبب أنهم قابلون للخداع. ولكن سخرية تسبب صعوبات لا تكفي لجعل السارد غير جدير بالثقة.

يجب الاحتفاظ بهذا المصطلح للساردين، الذين يقدمون كما لو أنهم يتحدثون الوقت كله بالتوافق مع قواعد الكتاب، وهم في الواقع لا يقومون بهذا. لا يعني عدم الجدارة بالثقة الكذب، على الرغم من أن أحد المصادر الرئيسية لبعض الروائيين المحدثين هو استخدام ساردين كذابين (السقوط لكامو، الطفل الطبيعي لكالدير ويلينغهام، الخ) يرتبط هذا الموقف عموماً بما يسميه جيمس اللاشعور؛ يختلط الأمر على السارد، أو أنه يدعي صفات لا يوافقه عليها المؤلف، أو أن السارد يعلن، مثلما هي الحال في هوكليبري فين، أنه مخيف فقط، وأن المؤلف، وراءه، يشيد بفضائله في صمت. يختلف الساردون غير الجديرين بالثقة بعضهم عن بعض بطريقة واضحة، وبحسب البعد والاتجاه الذي يأخذونه، بالتناقض مع معايير المؤلف: إن المصطلح البالي (نبرة) مثل المصطلح المعروف الآن وهو (البعد) يغطيان عدداً من النتائج التي علينا تمييزها. بعض الساردين، مثل باري ليندون، بعيد أيضاً عن المؤلف والقارئ إلى حد كبير، فيما يتعلق بصفاتهم، إذا لم يكن بهذا النوع من الحيوية الجذابة الخاصة بهم. وبعضهم مثل فليدا فيتش، (العاكس) في مخلفات بوينتون لجيمس، قريب جداً من تقديم مثال الذوق، والحكم، والحس الأخلاقي للمؤلف. كلهم يطلب فطنة أكبر من قبل القارئ، والتي لا يطلبها السرد الذي نعتمد فيه على السارد.

8-يستطيع الساردون الجديرون بالثقة والساردون غير الجديرين بالثقة أن يعتمدوا على أنفسهم دون المساندة والتصويب اللذين يقدمهما الساردون الآخرون (غولي جيمسون في -فم الحصان- لكاري، وهندرسون في -هندرسون صانع المطر- لبيلو).

أو يمكن أن يتلقوا المساندة والتصويب (الصخب والعنف). من المستحيل تقريباً، أحياناً، الإقرار فيما إذا كان السارد يخدع نفسه، وإلى أي درجة يقوم بذلك؛ ومن السهل أحياناً أخرى تحديد هذا الأمر: عندما يكون هناك تأكيد واضح، أو

عندما يناقض شاهد معين الأحداث. يجب الإشارة إلى أن مساندة السارد أو تصويبه يمكن أن يكون مختلفاً بصورة جذرية بحسب الحالة: من داخل الفعل بطريقة تستطيع فيها الشخصية الساردة أن تفيد من هذا (فولكنر، المتطفل)؛ أو من الخارج بطريقة تساعد القارئ على تصحيح رؤاه الخاصة أو تساعد على تأسيسها بدقة، وقد تذهب هذه الرؤى بعكس رؤى السارد (القدرة والمجد، لغرين). من الواضح أن سارداً متروكاً لذاته سينتج تأثيرات أخرى في هاتين الحالتين.

9-يستطيع المراقبون والشخصيات الساردة، سواء كانوا واعين لأنفسهم أم لا، جديرين بالثقة أم غير جديرين، ثرثارين أم صامتين، يعتمدون على أنفسهم أم على غيرهم، أن يعرفوا مالا تستطيع الوسائل الطبيعية حصراً أن تساعدهم في فهمه، أو يمكن أن يكونوا محصورين ضمن تصور أو استنتاجات واقعية. تتطابق الميزة القصوى مع ما نسميه عادة العلم الكلي. ولكن هناك تنوعاً كبيراً في المميزات، وقلة من الساردين (الذين يتميزون بالمعرفة الكلية) مسموح لهم أن يعرفوا أو يعرضوا ما يعرفه مبدعوهم. لا توجد دراسة جادة تتناول تنوعات التحديد، ووظائفها الخاصة. بعض التحديدات مؤقتة أو لعبية- مثل الجهل الذي يفرضه فيلدينغ أحياناً على (أناه) (عندما يشكك مثلاً بقواه الخاصة، بوصفه سارداً، فيطلب مساعدة ربات الفن). تسعى بعض التحديدات لأن تكون دائمة، على الرغم من أنها معرضة للتخلي المؤقت، مثل الشخصية المحدودة عامة، وأن تكون إنسانيةً واقعية مثل اسماعيل في (موبي ديك) الذي يستطيع مع ذلك تجاوز حدوده الخاصة عندما تتطلب القصة ذلك. "كان مفعماً بالشجاعة، ولكنه استمر في الخضوع؛ تمتم أهاب، إنها أكثر الشجاعات حذراً": ودون وجود شاهد لينقل هذا إلى السارد. يكتفي بعض الساردين بما تسمح لهم ظروفهم في معرفته، بالمعنى الضيق (بضمير المتكلم: هوك فين، وبضمير المفرد الغائب، مثل ميراندا ولورا في قصص كاترين آن بورتيه).

تهدف الميزة المتفردة الأكثر أهمية إلى منح السارد رؤيا داخلية بسبب القدرة البلاغية التي يستخلصها من هذه الرؤيا. يركز الغموض المفيد على مفهوماتنا عن المعرفة الكلية، ولكنه يختفي غالباً تحت مصطلحاتنا. نضع تحت صنف (المسرحي) عدداً من الأعمال الحديثة التي يُنقل إلينا كل عنصر فيها عبر الرؤى المحدودة للشخصيات؛ ولكن هذه الأعمال تتطلب قدراً أكبر من المعرفة الكلية من

قبل المؤلف المحكوم بالصمت مثلما يوجد عند فيلدينغ، بحسب ادعاءاته الخاصة. إن سبرنا الدقيق لمشاعر ست عشرة شخصية في (عندما احتضرُ، لفولكنر)، والذي لم نرَ خلاله تحديداً ما تتضمنه هذه المشاعر، يمكن أن يبدو، بمعنى من المعاني، غير مرتبط بسارد عارف كلي. ولكن هذا المنهج هو في الواقع، من المعرفة الكلية، وله فعالية كبيرة: يتطلب المؤلف الخفي إيماننا المطلق بقدراته التنبؤية. وهو لا يسمح لنا في أي لحظة بالشك بمعرفته الكبيرة بالمشاعر الستة عشر، ولا بحقيقة أنه اختار بدقة أن يكشف لنا هذا القسم، وليس القسم الآخر. باختصار إن اختيار وجهة النظر المحدودة بشدة لا يسمح بتجنب المعرفة الكلية؛ إن السارد الحقيقي هو بصورة طبيعية أقل معرفة كلية مما كان عليه دائماً. إذا كان استخدام الشيء الاصطناعي بتعسف يشكل خطأ -وهذه ليست هي الحالة- فإن السرد الحديث سيكون خاطئاً مثل سرد ترولوب2-...

إن المؤلف الذي يتجنب شكلي الاصطناع، المعرفة الكلية التقليدية والتلاعب بوجهات النظر الداخلية، مثلما يمارس اليوم، ليس بالضرورة أن يكون متطابقاً مع المؤلف غير الحاضر الذي ذكر سابقاً. في (مطلع الفتوة) مثلاً، يسمح جيمس لنفسه بتفسيرات متوالية، ولكنه لا يقوم إلا بالتكهن حول معنى الخطط الموضوعية؛ المؤلف حاضر، ولكنه حاضر بوصفه جاهلاً لما يجري جزئياً.

10-أخيراً يختلف الساردون الذين يقدمون (الرؤى الداخلية) لشخصياتهم، بحسب عمق تدخلهم واتجاهه. يستطيع بوكاس أن يعطي وجهات نظر داخلية، ولكنها سطحية. ذهبت جان أوستان بعيداً بخصوص المستوى الأخلاقي، ولكنها بقيت على السطح بخصوص المستوى النفسي. يحاول المؤلفون الذين يستخدمون (الحوار الداخلي) كلهم الذهاب إلى العمق، على المستوى النفسي، ولكن بعضهم يبقى على السطح على المستوى الأخلاقي. يجب أن نذكّر أن كل وجهة نظر داخلية مدعومة، مهما كان عمقها، تحول مؤقتاً الشخصية التي كُشف وعيها إلى سارد. تخضع وجهات النظر الداخلية إذن إلى تغيرات، وفق كل الأصناف الموصوفة سابقاً، وهذه التغيرات هي أيضاً أكثر أهمية، بحسب درجة الثقة التي نمنحها للسارد. بصورة عامة، كلما كان التدخل عميقاً، قبلنا أكثر بأن نكون مخدوعين، من دون أن يضعف مع ذلك تعاطفنا.

هذه المسألة أُهملت كثيراً، وهي التي تتعلق بمعرفة الحد الذي ترتبط فيه

وجهات النظر الداخلية بالتعاطف الأخلاقي.

السرد فن، من خلال علم، ولكن هذا لا يعني أننا سنفشل حتماً عندما نحاول صياغة بعض المبادئ بخصوصه.

يُلاحظ وجود عناصر نظامية في كل فن، ولا يستطيع النقد، في مجال التخييل، أن يهرب حتماً من مسؤوليته؛ عليه أن يحاول تفسير النجاحات والفشل التقنيين، بالاعتماد على مبادئ عامة. ولكن المشكلة كلها تكمن في المكان الذي يجب أن توجد فيه هذه المبادئ العامة. التخييل، والرواية، ووجهة النظر: لا تقدم هذه التعبيرات كلها مفتاح هذا النوع من التعريف الذي وحده يجعل التعميمات النقدية والقواعد ذات دلالة. لا يمكن أن يُحكم على تقنية معينة بالنسبة إلى فائدتها للرواية أو للتخييل، ولكن يحكم عليها فقط تبعاً لفاعليتها ضمن هذه الأعمال الخاصة، أو هذه الأنواع من الأعمال.

ليس مدهشاً أن نسمع المؤلفين يؤكدون أنهم لم يتلقوا قط أي مساعدة من قبل النقاد الذين يبحثون في (وجهات النظر). عندما يواجه الروائي هذه المشكلة يهتم دائماً بالعمل الفردي: أي شخصية محددة تحكيْ هذه القصة المحددة (أو هذا القسم من القصة)؟ ما هي الدرجة التي يستحقها من الثقة، والتميز، والحرية في التفسير؟ هل تمت الموافقة عليه ليكون حاضراً بقوة؟ وحتى إذا اختار الروائي سارداً يتطابق مع تصنيفات النقد سواء كان (عارفاً كلياً) أم (بضمير المتكلم) أم (عارفاً محدوداً) (موضوعياً، أم متشرداً، أم منزوياً)، فإن مشكلاته تكون قد بدأت. لا يمكنه في أي حالة من الحالات أن يجد أجوبة على مشكلاته الآنية، والمحددة، والعملية، بالاعتماد على نظريات مثل (وجهة نظر المعرفة الكلية هي طريقة تقدم أكبر مرونة ممكنة)، أو أيضاً، (إن وجهة النظر الموضوعية هي الأكثر سرعة وحيوية)، الخ. وحتى التعميم الأكثر عقلانية لا يستطيع أن يسعفه كثيراً على هذا المستوى في حين أنه يستطيع أن يتتبع صفحة فصفحة إنجاز روايته. ومثلما أوضح جيمس في تحليلاته الدقيقة، لا يستطيع الروائي أن يكشف تقنيته السردية إلا عندما يحاول التقاط الإمكانيات الكامنة في الفكرة التي يحاول تطويرها، من أجل قرائه. نتيجة لذلك، إن أكثر الخيارات هي في الدرجة وليس في النوع. إن القرار بجعل ساردك عارفاً كلياً، لا يقرر شيئاً عملياً. إن السؤال الصعب هو: ماهي الدرجة المحددة من اللاشعور التي يمتلكها؟

إن فَرْضَنا أن يستخدم ضمير المتكلم في سرد، لا يقدم شيئاً جديداً تقريباً. أي نوع من المتكلم؟ ما هي درجة تميزه؟

إنـــه يعـرف دوره كســارد، ولكن إلى أي درجة؟ جدير بالثقة، ولكن بأي طريقة؟ إلى أي حد هو محكوم بالاستنتاجات الواقعية؟ وإلى أي حد مسموح له أن يتجاوز الواقعية؟3-

ممـــا لاشــك فيه أن بعض الأنواع من التأثيرات تسمح للمؤلف باتخاذ وجهة معيـــنة: إذا أراد مثلاً تقديم مشهد أكثر تسلية وتأثيراً وحيوية أو غموضاً، أو تقديم شخصـــية أكثر لطفاً أو إقناعاً، فإنه يمكن أن تكون هذه الأساليب أو تلك مطلوبة. ولكـــنه ليس مدهشاً أنه في الوقت الذي يبحث فيه عن مساعدة ليتخذ قراراته، يجد تقنية نظرائه أكثر فعالية من القواعد المجردة للكتب. إن المؤلف الحساس، القارئ لـــلروايات العظيمة، يجد فيها منجماً من الأمثلة المحددة، أمثلة حول الطريقة التي يُســـتخدم فيها هذا الأثر، المختلف عن الآثار الأخرى الممكنة، عبر خيار للوسائل السردية الخاصة.

على الناقد وهو يدرس نماذج السرد، أن يبقى متأخراً دائماً، ويعتمد باستمرار عـــلى الأمثـــلة الماديـــة التي تستطيع وحدها أن تخفف من ميوله نحو التعميمات التعسفية.

ترجم المقال من الإنكليزية مارتين ديزور مان.

❑

■ الحواشي:

1-ترجمـــنا كلمة دراماتيك والكلمات الأخرى من العائلة نفسها عبر (العرض -التمثيل)؛ الخ (N.D.T).

2-اخترنا هنا أربعة مقاطع تركز على غموض كلمة دراماتيك في الإنكليزية (N.D.T).

3-حاولت دراسة بعض هذه المسائل في (نظرية التخييل) الصادرة عام 1961 في جامعة شيكاغو، هذه المقالة نسخة مطورة من الفصل السادس من هذا الكتاب.

❑❑❑

الشـــعر

1-الناســـك الفـــتى ، شـــعر: طـــاغور،

ترجمة : تميم صائب

2-قصـــائد، هايـــنرش هايـــنـــه ،

ترجمة: .عدنان حبّال

3- قصـــيدتان، ســـيموس هيـــني،

ترجمة: خالد حداد

1- الناسك الفتى

شعر: طاغور

■ ترجمة: تميم صائب ■

إليكَ نقودَكَ يا عضوَ المجلس الملَكيّ.
أنا من بين النسوة اللائي
أرسلتَهنّ إلى المعبد المقدّس في الغابة
لِيُوقِعْنَ في شراكِهنّ الناسكَ الشاب
الذي لم يرَ امرأةً قَطّ..
فشلتُ في تنفيذ أمرِك.
كان ضوء النهار باهتاً
حين قَدِمَ الناسكُ الفتى ليستحمَّ في النهر.
خُصُلاتُ شَعرِه البنيّة المصفرّةُ
ازدحمتْ فوق منكبيه
مثلَ قزعات غيوم الصباح،
وأطرافُه متألّقةٌ كشعاع شمس.

لقد ضحكنا وغنّينا ونحن نسوق مركبَنا
وقفزنا إلى النهر بمَرَحٍ مسعورٍ جَذِل.
ثمّ رقصنا حوله
حين ارتفعتْ أشعّةُ الشمس محدِّقةً إلينا
من حافةِ الماء في حميًا غضبٍ قدسيّ.
ومثل إلهٍ طفل؛
فتح الصبيُّ عينيه
وراح يراقب حركاتِنا بانشداه كبير،
إلى أن تألّقتْ عيناه مثل نجمَتَيْ صبح.
رفع يديه المتشابكتين
وترنّمَ بترنيمة تسبيح
بصوتِه الفتيِّ الشبيهِ بالزقزقة
مثيراً كلَّ ورقةٍ في الغابة.
أبداً لم تُغَنَّ من قبلُ
كلماتٌ كهذه لامرأةٍ مخلوقةٍ فانية.
فلقد كانت مثل ترنيمةٍ صامتة
للفجر الذي يبزغُ من وراء التلال الخامدة.
حجبتْ النسوةُ أفواههنّ بأيديهنّ
وتمايلتْ أجسادُهنّ بالضحك
في حين تشنّج وجهُه .
مسرعةً أتيتُ إلى جانبه؛ بأسىً موجِع،

ثمّ قلتُ وأنا منحنيةٌ على قدميه:

"مولاي.. ارْضَ بخدمتي"

قدتُهُ إلى الضفّة المُعشِبة،

ونشّفتُ جسدَه بطرَف عباءتي الحريرية الناعمة

ثمّ جففتُ قدميه

بشَعري المُرسَل وأنا جاثيةٌ على الأرض.

حين رفعتُ رأسي ونظرتُ إلى عينيه

خلْتُ أنني أحسستُ

بقُبلةِ العالم الأولى للمرأةِ الأولى.

مقدَّسةٌ أنا

مقدَّسٌ هو الله الذي خلقَني امرأة.

سمعتُه يقول لي:

"أيَةُ إلهةٍ مجهولةٍ أنتِ؟!

لمستُكِ هي لمسةُ الخالدِ الذي لا يموت،

وعيناكِ فيهما سرُّ منتصَفِ الليل"

آه.. لا

ما تلك بسخريةٍ، يا عضوَ المجلس الملكيّ.

غبارُ حِكمةٍ دنيويّة

يغطّي بصيرتَكَ أيّها الشيخ،

بيْدَ أنّ هذا الطُهْرَ الفتيَّ قد اخترق السديم

ورأى الحقيقة المُشرقة:

القداسةَ الأنثوية.

آه،

كيف استيقظت الآلهةُ في داخلي

على ذلك الضوء المُفرط

من ذلك الهيامِ الأول؟!

اغرورقتْ عيناي بالدموع

وربّتَ نورُ الصباح على شَعري كأنني أختُه

وقبّلَ نسيمُ الغابة جبيني

كما يقبّلُ الزهور.

صفّقتَ النسوةُ بأيديهنّ

وضحكنَ ضحكاتِهنّ الداعرة،

وبخُمُرٍ متخلّفةٍ على الثرى

وشَعرٍ منثورٍ متأرجح

رحن يرشقنه بالورود.

واحسرتاه، يا شمسي الطاهرة!

أليسَ بمُكنةِ حياتي

أن يحوكَ سديماً ملتهباً ليغطّيكَ بثنياتِهِ؟

ارتميتُ على قدميه، وصرختُ:

"اعفُ عني"

ثمّ هربتُ مثل أيّلٍ جريح

يتنقّلُ بين الظلّ والشمس

وصرختُ وأنا هاربة:

"اعفُ عنّي"

ضحكاتُ النسوةِ البذيئةُ

كَوَتْني مثل نارٍ وقّادة

ولكنّ الكلمات ظلّتْ تطنّ في أذنيّ:

"أيّةُ إلهةٍ مجهولةٍ أنتِ؟!"

□□□

من أجمل قصائد

الشاعر الألماني:

هاينريش هاينه

HEINRICH HEINE

■ ترجمة : عدنان حبال ■

لمحة عن سيرته:

ولد هاينه في 1797/12/13 بمدينة دوسلدورف في أسرة تجارية ميسورة.

وبعد أن أنهى تعليمه الثانوي تدرّب عملياً على مهنة التجارة في مدينة فرانكفورت وعلى الأعمال المصرفيّة في مدينة هامبورغ من 1815-1816.

وفي عام 1818 فتح له عمّه، وهو مصرفيّ غنيّ، محلاً تجاريّاً ما لبث أن صفّاه سنة 1819 والتحق بجامعة بونّ ليدرس الحقوق. أحبّ ابنة عمّه أملي التي لم تبادله الحبّ.

في جامعة بون انضمّ هاينه إلى منظّمة شبيبة قوميّة تدعى -البورشنشافتن الألمانية (Burschenschaften Deutsche) وسمع محاضرات للأديبين الرومانسيين ارنست موريتس أرندت (E M. Arndt) (1769-1860) أوغوست فيلهلم شليجل (A.W. Schlegel) (1767-1845).

في عام 1820 انتقل هاينه إلى جامعة غوتينغن، وفصل منها عام 1821 بسبب اشتراكه بمبارزة.

وفي عام 1823 واصل هاينه دراسته في جامعة برلين، حيث برزت اهتماماته الأدبيّة والفكريّة. وفي برلين استمع هاينه إلى محاضرات الفيلسوف الألماني (هيغل) كبير الفلاسفة المثاليين الألمان، وتردّد على صالون راهيل فارنهاجن (Rahel Varnhagen) الأدبي، الذي كان ملتقى الأدباء والفنّانين الرومانسيين.

في عام 1824 عاد هاينه إلى جامعة غوتينغن ليتابع دراسة الحقوق وقد حصل عام 1825 على درجة الدكتوراه من تلك الجامعة، وفي العام نفسه تبنّى هاينه الديانة المسيحيّة البروتستانتيّة.

من 1827 إلى 1828 اشتغل هاينه محرراً في مجلّة الحوليات السياسيّة العامّة، وسعى لأن يصبح أستاذاً جامعيّاً، ولكن مساعيه باءت بالفشل.

في 1831/4/1 سافر هاينه إلى باريس، وأقام هناك بصورة دائمة.

في باريس اشتغل هاينه مراسلاً لجريدة (الجماينه تسايتونغ)، وتعرّف إلى كبار الأدباء الفرنسيين المعاصرين. فيكتور هيجو، والكسندر دوما، وجورج صاند، وبلزاك، كما وانضمّ إلى جماعة سياسيّة يساريّة تعرف بـ (السان سيمونيين).

في عام 1835 مُنعَتْ مؤلّفات هاينه في ألمانيا وذلك في سياق الحظر الذي فرضته السلطات الحاكمة على منظّمة (ألمانيا الفتاة).

في 1848 أصيب هاينه بمرض مزمن في النخاع الشوكيّ أجبره على ملازمة الفراش إلى آخر حياته.

في 1856/2/17 توفّي هاينه في باريس ودفن في مقبرة (مونتمارتر).

Die Launen der Verliebten

أمزجة العشّاق

قعد الزّيز على السور
وقد لفّته كآبة
فلقد وقع المسكين
في حبّ ذبابة.
أنت ذبابة روحي ذاتُها
قرينتي أنت التي فضّلتُها
تزوّجيني وأخلصي لي في الشعور
عندي بطن من ذهب مغرور
ظهري فخامة حقاً وسؤدد
يلمع فيه الياقوت والزمُرّد..
سأكون غبية بلهاء يا قوم
ولن أتزوّج زيزاً بعد اليوم
لا يهمّني ياقوت ولا ذهب
ولا زمرّد. ما هذا هو الطلب
ما السعادة مالَ الدنيا
عقلي يطلب مثلاً عليا
أنا ذبابة شموخة تحيا
طار الزيز مملوءاً بالهمّ
ودخلت الذبابة كي تستحمّ
أين هي خادمتي النحلة

لتساعدني في هذه الغسلة
وتمسح جلدي الناعم العزيز
فأنا الآن عروسٌ لزيز
سأُقيم صدقاً أكبر احتفال
ما رأيت زيزاً بهذا الجمال
ظهره حقاً سمو وبهاء
بياقوت وزمرّد مضاء
بطنه ذهبيّ نبيل الصفات
ستطقّ حسداً تلك الذبابات
أسرعي يا نحلة واحلقي شعري
زمّي لي بالقيطانة خصري
عطّريني ودلّكيني بالأريج تماماً
صبّي على قدميّ زيتِ الخزامى
كي لا تصدر عني رائحة قبيحة
وأنا بين ذراعي عريسي مستريحة
الآن تأتي اليراعات الزرقاء
ويتوددن لي كمضيفات النبلاء
يلففنني بثوب وإكليل العروس
والزهور البيضاء فوق الرؤوس
كثير من الموسيقيين مدعوون
كذلك المغنيّات والراقصون
وذكور النحلات حسب الأصول

ينفخون الأبواق يدقّون الطبول
من أجل حفلة الزفاف المترفة
وأجنحةُ الضيوف ملوّنةٌ مزخْرفة
وعائلتي تأتي مرحة في حلل زاهية
ولو أنّ بعض أفرادها حشرات مؤذية
مثل الدبابير والجرادات..
أمّا بنات العمّات والخالات
فيحضرْن معاً أسراباً تطير
وهنّ ينفخْن في المزامير...
والكاهن الخُلْدُ في بذلة سوداء
يصل آخر الوقت عند المساء
وتقرع الأجراس للإعلان
بين بان بين بان بين بان
وعريسي لم يحضر حتّى الآن
وتعيد الأجراس الصدى
ويبقى عريسي بعيد المدى
بيم بام بيم بام بيم بام
أين عريسي الحبيب والأحلام؟
والعريس بعيد عنها قاعد
على كومة من روث هامد
وظلّ كذلك سبعة أعوام
حتّى تعفّنت العروس إلى ركام..

Caput11
Während die Kleine von Himmellust

بينما كانت صغيرتي في نشوة سماويّة
تترنّم بأحلى نغم،
كانت حقيبتي في الجمارك البروسيّة
تُفتّشَ وتقتحم..
حشروا أنفسهم في كلّ شيء
من متاع ورباط
فتّشوا في سراويلي وقمصاني،
في مناديلِ المُخاط..
بحثوا عن أشياء ثمينة موضوعة
في حقيبتي، مجوهرات، كتب ممنوعة.
أيّها الأغبياء الذين في الحقيبة تبحثون
إنّكم حتماً على لا شيء سوف تعثرون
فالشيء المحظور الذي أحمله معي
يا جاهلون..
هو ها هنا في جمجمتي مخبّأ
بل مخزون..
فيه بضاعة أكبر قيمةً وأهميّة
من دانتيلات بروكسل وميشلن اليدويّة
ولو أنّني أخرجتها لكم

من مكانها..
ستسخر منكم تمدّ لكم
بلسانها..
في رأسي أحمل جواهري
وأتنقلَ
لأنّها ماسات تاجي
للمستقبل
أحجار كريمة لمعبد إله جديد
إلهِ عظيمٍ مجهول بعيد
في رأسي كتب كثيرة عديدةْ
واسمحوا لِي هذه حقيقة أكيدة:
رأسي عشُ عصفورةٍ غرّيدة
مملوءٌ بالكتب المحظورة
صدّقوني ليس في مكتبة الشيطان
ما هو أشدُّ منها خطورة..

Im traurigen Monat November

شهر نوفمبر
كان ذلك في الشهر الحزين نوفمبر
حينما تجهّم الجو فجأة وتعكّر
والريح انتزعت أوراق الشجر
وإلى ألمانيا قرّرت السفر.

عندما وصلت إلى الحدود
شعرت بضربات تعود
إلى صدْري أقوى كثيراً
وبعينيّ تدمعان غزيراً
وحين سمعت اللغة الألمانيّة
غمرتني نشوة روحانيّة
طمأنتني. لم أجدْ لها أي تخمين
سوى أن قلبي كان ينزف بالحنين
بنت صغيرة عزفت على قيثارة
أعجبني عزفها بتلك المهارة
غنّت بشعور صادق نبيل
ولو أنّ صوتها لم يكن بالجميل
غنّت عن الحبّ وما به من عذاب
وتضحية ولقاء بعد غياب
لقاء في العالم الأفضل للبقاء
هناك حيث يختفي الألم والشقاء
غنّت عن بعض ما في الحياة
من كآبة غمرت
وكيف تختفي الفرحات
فجأة كما ظهرت..
هناك فوق حيث تسرح
معاً الأرواح وتمرح

بسعادة خالدة لا تبرح
غنّت أغنية عن الزهد قديمة
ترنيمة سماويّة كليمة
يهدهد الله بها شعب الأرض
هذا الشعب المشاكس الوغد..
وأنا أعرف الأسلوب والمضمون
ومن هم السادة المؤلفون
يشربون الخمرة في الخفاء
وعلناً يعظون بشرب الماء
عندي قصيدة جديدة أفضل
سأنظمُها لكم يا أصدقاء
نريد على هذه الأرض ونفعل
بناء عرش سعادة كما في السماء
لا يجوز أن تُدفن البطون الكسولة الكالحة
ما جنته الأيادي المجدّة الكادحة
الخبز على الكرة الأرضيّة..
يكفي جميع أبناء البشريّة..
ولا أقل منه الرياحين والزهور
والجمال والمتعة والسرور.

Aus meinen groben Schmwerzen

أصنع من آلامي الكبيرة..
هذه القصائد الصغيرة
فتجمع ريشاتها مترنّمة بصبوتي
وبها ترفرف نحو قلب حبيبتي..
إنّها تجد الطريق المطلوب
إلى ذلك القلب المحبوب
لكنّها تعود وتشكو من جروح
تشكو ولا تريد لي أن تبوح
بما رأتْه في ذلك القلب الطموح...

❑❑❑

قصيدتان

من سيموس هيني*

■ ترجمة: خالد حداد ■

1-عقوبة

أتحسس آثار النير
في مؤخر عنقها،
والريح
على جبهتها العارية.
تنفخ حلماتها
إلى حبات كهرمانية،
تهز النسق الضعيف
لأضلاعها
أرى جسدها الغارق
في المستنقع،

---

* سيموس هيني: شاعر ايرلندي ولد عام 1939 تميزت قصائده باستخدامات مجازية تتعلق بقضايا وطنه السياسية. حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1995. من كتبه: Death of a Naturalist-1966, Door into the Dark-1969, Wintering Out-1972, North-1975, Field Work-1979, The Haw Lantern-1987, Seeing Things-1991, The Spirit Level-1996.

الأثقال،
والقضبان والأغصان العائمة.
التي كانت تحتها قبلاً
شجيرة مكسوة باللحاء
جرى اقتلاعها
عظام من البلوط، برميل الدماغ
رأسها المحلوق
مثل بقايا الذرة السوداء،
عصابة عينيها ضماد ملوّث،
أنشوطتها حلقة
للاحتفاظ
بذكريات الحب.
أيتها الزانية الصغيرة،
قبل أن يعاقبوك
كنت شاحبة الشعر
ناقصة التغذية وكان
وجهك الأسود كالقار جميلاً.
يا كبش الفداء المسكينة،
أكاد أحبك
لكنني سأطرح، بالتأكيد،
حجارة الصمت.
فأنا المتلصص الماكر
على أمشاط رأسك

المكشوفة المعتمة،
وعضلاتك المتشابكة
وكل عظامك المعدودة:
أنا الذي وقف صامتاً
حين كانت أخواتك الخائنات،
اللواتي يُغشيهنّ القار،
يبكين عند الأسوار،
والذي قد يتآمر
في غضب حضاري
ومع ذلك يفهم الانتقام
القبلي الحميم الصحيح

2-ملكة المستنقع

أستلقي منتظرة
بين سطح المرجِ وجدار الأرض
بين طبقات مُرقّطة
وحجر زجاجي مسنن.
كان جسدي مُتلمّساً
للمؤثرات الزاحفة:
شموس الفجر تسللت فوق رأسي
وبردت عند قدمي،
عبر أنسجتي وجلدي
نزّ الشتاء

استهلكني،
الجذور الجاهلة
استغرقت في التأمل وماتت
في منحدرات
البطن والتجويف،
أستلقي منتظرة
على قاع الحصى،
عقلي يُظلم
وعاء من البذور
يختمر تحت الأرض
يحلم بكهرمان بلطيقي.
ثمار عليق مسحوقة تحت أظافري،
المخزون الحيوي يتناقص
في حطام الحوض.
سلطتي تزداد نخراً،
الجواهر سقطت
في الجليد المتحلل
مثل رموز التاريخ.
كان وشاحي نهراً جليدياً أسود
نسيجاً متجعداً مصبوغاً
وخياطة فينيقية
تعفنت على الرُكام
الطري في ثديي.

عرفت برد الشتاء
مثل اندفاع الممر البحري
عند فخذيّ-
فرخ الطائر المبلل
القيد الجلدي الثقيل.
تستغرق جمجمتي في سبات
داخل عش شعري الرطب
الذي سرقوه.
تعرضت للحلاقة
والتعرية
بمسحاة جزّاز العشب
الذي سترني من جديد
وحشر الوادي الضيق برقة
بين الدعائم الحجرية
عند رأسي وقدمي.
حتى رشته زوجة نبيل.
جديلة شعري،
حبل ولادة لزج
اقتُطع من المستنقع
ونهضت من الظلام،
عظمة مقطعة، آنية من جمجمة،
خياطة بالية، مُروج،
ومضات صغيرة على الضفة.
□□□

القصـــة

سعادة للبيع

تأليف : البرتو مورافيا

■ ترجمة : وفاء شوكت ■

نحو منتصف بعد ظهر كل يوم، كان الموظف العجوز، المتقاعد، المدعو ميلون، يخرج من منزله، بصحبة زوجته أرمينيا، وابنته جيوفانا. كانت زوجته بدينة ومتقدّمة في السن، وابنته هزيلة البنية وقد أصبحت الآن مسنّة ومثل المخبولة. كان آل ميلون الثلاثة، الذين يسكنون ساحة "ديللا ليبيرتا"، يصعدون ببطء، على خطا أرمينيا السمينة، يمسحون شارع "كولادي ريانزو"، متأمّلين واجهات المخازن الواحدة تلو الأخرى. وكانوا يغيّرون الرصيف في ساحة ريزور جيمنتو" ويعودون، وهم يتابعون تأمّل المحلات بالعناية ذاتها، نحو ساحة "ديللا ليبيرتا".

كان هذا الذهاب والإياب يستغرق قرابة ساعتين، الوقت الكافي للتجلُّد حتى تحين ساعة العشاء. ولم يعد أفراد عائلة ميلون الثلاثة، الفقراء جداً، يدخلون إلى قاعة سينما أو مقهىً منذ زمنٍ طويل. كان التنزُّه هو تسلية حياتهم الوحيدة.

وفي يوم من الأيام، وبعد أن خرجوا في الساعة المعتادة وصعدوا شارع "كولادي ريانزو" تقريباً حتى ساحة "ريزور جيمنتو"، لفت انتباه أفراد عائلة ميلون الثلاثة مخزن جديد، وكأنه فتح بطريقةٍ سحرية، في المكان

الـــذي لـــم يكن حتّى مساء أمس سوى حِباك[1] مغبرّ. وكان صقيل الزجاج يمنعهم عن تمييز البضاعة. فاقتربوا، ثلاثتهم، من المخزن، ودون أن ينبسوا ببنت شفة، شكلوا نصف دائرةٍ على الرصيف وهم يصطفون أمام واجهاته.

كـــانوا يرون الآن البضاعة بوضوح: السعادة. كان أفراد عائلة ميلون الثلاثة، مثل جميع الناس هنا، قد سمعوا دائماً، الحديث عن هذه السلعة، ولم يروها قط. كانوا يتناقشون حولها هنا وهناك، كأنها شيء نادر جداً، فيصفها الـــبعض بالخيالية، مشككين بوجودها الحقيقي تقريباً. وصحيح أن المجلات كـــانت تنشر من حينٍ لآخر مقالاتٍ طويلة مصوَّرة، يقولون فيها إن السعادة فـــي الولايات المتحدة إن لم تكن عامة، فهي على الأقل سهلة المنال؛ لكن، كمـــا نعـــلم، أمريكا بلاد بعيدة، والصحفيون يتخيَّلون أشياء كثيرة. وعلى ما يبدو، كانت توجد وفرة من السعادة في الأزمنة الغابرة، لكن ميلون، مثل كل الذين كانوا طاعنين في السن الآن، لا يتذكَّر أبداً أنه رآها.

وهـــا هـــو متجر الآن، وكأن الأمر لم يحصل، وأن الموضوع يتعلَّق بالأحذيـــة أو أدوات المـــائدة، يقدِّم صراحةً هذه البضاعة، لأي شخص يريد شـــراءها. وهـــذا مـــا يفسِّر دهشة أفراد عائلة ميلون الثلاثة المسمَّرين إلى الأرض، الجامدين أمام هذا المتجر الغريب.

ويجـــب القـــول إن هـــذا المتجر كان يُحسن عرض بضاعته جيداً في واجهاتـــه الكـــبيرة المؤطّـــرة بحجر الترافرتين[2] اللامع، وكانت لافتته من طـــراز عـــام 1900، وجميع إكمالاته وزيناته مصنوعة من المعدن المطلي بالـــنيكل[3]. وفـــي الداخل أيضاً، كانت طاولاته على الطراز الحديث، وكان بائعان أو ثلاثة من الشبان الحيويين، أنيقي الملبس، يجذبون، بظهورهم فقط، الـــزبون الأكـــثر تـــردداً. وتظهر فيَ الواجهات "السعادات" مثل بيض "عيد الفصـــح"، وهـــي معروضة حسب كبرها، وتوافق جميع الميزانيات. فيوجد

---

(1) حِباك: (حظيرة من قصب شدُّ بعضه إلى بعض).

(2) ترافرتين (حجر جيري من مدينة تيبور بإيطاليا).

(3) نيكل (معدن أبيض).

منها الصغير والوسط والضخم، قد تكون مزيّفة، وضعت للدعاية. وكان لكل سعادةٍ بطاقتها الصغيرة، مع السعر المدوّن عليها بالأحرف الطباعية المائلة.

وانتهى الأمر بالعجوز ميلون إلى القول بسطوةٍ، معبّراً عن أفكارهم: - هذا إذاً، لم أكن لأتوقع ذلك أبداً...

فسألته الفتاة ببراءة:

-ولماذا يا أبي؟

رد عليها العجوز بانزعاج قائلاً:

-لأنـــه، ومـــنذ سنوات عديدة، يُقال لنا بأنه لا توجد سعادة في إيطاليا، وأنها تنقصنا، وأن استيرادها يكلّف كثيراً... وها هم فجأةً، يفتحون مخزناً لا يبيعون فيه سواها.

قالت الفتاة:

-قد يكونون اكتشفوا منجماً.

فانبري ميلون يقول مغتاظاً:

-ولكـــن أيـــن، ولكـــن كيف؟ ألم يقولوا لنا دائماً إن باطن الأرض في إيطاليـــا لا يحتوي عليها؟... لا نفط، ولا حديد، ولا فحم، ولا سعادة... ثم، هناك أشياء ينتهي بنا الأمر إلى أن نكتشفها... هل تتخيّلين... عندي شعور بأنـــني ســـأرى عـــناوين كبيرة تقول: بالأمس، كان "فلان" يتنزّه في جبال "كـــادور"، واكتشف منجم سعادة من نوعيةٍ ممتازة... هيه، كلا، كلا... إنها بضاعة أجنبية.

وتدخّلت الأم بهدوءٍ قائلة:

-حســـناً، أين المشكلة؟ هناك، لديهم الكثير من السعادة وهنا، ليس لدينا شيء منها: إنهم يستوردونها... أين الغرابة؟"

رفع العجوز كتفيه حانقاً، وقال:

"حججٌ غير معقولة... هل تفهمين فقط ما هو معنى استيراد؟

هذا معناه صرف نقود ثمينة... نقود بإمكاننا استخدامها لشراء القمح... إن البلد يتضوَّر جوعاً... نحن بحاجة إلى القمح... ومهما قلتِ، فإن الدولارات اليسيرة التي نجمعها بالحرَام، نقوم بإنفاقها على شراء هذه البضاعة، هذه السعادة!

ولفتت ابنته انتباهه قائلة:

-ولكننا بحاجةٍ أيضاً إلى السعادة.

أجابها العجوز:

-هذا شيء غير ضروري. قبل كل شيء، يجب التفكير في الغذاء.. أولاً الخبز، وبعد ذلك السعادة... ولكن على أي حال هذا بلد اللا منطق: أولاً السعادة، وبعد ذلك الخبز.

فلاحظت زوجته الحليمة:

-كم تغضب سريعاً! حسناً، أنت لا تحتاج إلى السعادة.. لكن الجميع ليسوا مثلك.

وخاطرت ابنته بالقول:

-أنا، مثلاً...

فردَّد الأب بنبرة مهدِّدة:

-أنتِ، مثلاً...

وتابعت الفتاة بيأس:

-أنا، مثلاً، سأشتري حقاً، واحدة، واحدة صغيرة منها، لأعرف فقط كيف هي مصنوعة هذه السعادة.

فقال الأب مقاطعاً ومغتمّاً:

-هيا بنا.

وتركت المرأتان نفسيهما تُقتادان بطاعة. لكن العجوز كان الآن منزعجاً. فقال:

-لم أكن أتوقّع ذلك منك حقاً، يا جيوفانا.

-ولماذا، يا أبي؟

-لأنهـا بضـاعة من السوق السوداء، من محدثي النعمة، من أصحاب الملاييـن... إن موظفاً في "الدولة" لا يستطيع أن يطمح إلى السعادة ويجب ألا يفعـل... وعـندما تقوليـن بأنك تودين شراءها، تثبتين على الأقل عدم إدراكك...

كيـف... نحن نؤجّر غرفاً في منزلنا، ويصلني راتبي التقاعدي تقريباً في أول الشهر، وأنتِ... آه، إنك تخيّبين أملي، إنك تخيّبين أملي.

غشت الدموع عينيّ ابنته. فقالت الأم:

-هـل تـرى كيف أنتَ، إنك تمضي وقتك في تأنيبها. ثم إنها لا تملك شيئاً في الحياة، وهي شابة، فأين الغرابة في أن ترغب في تذوّق السعادة؟

-لا شيء... لقد استغنى والدها عنها، فهي أيضاً باستطاعتها الاستغناء عنها.

كانوا الآن قد وصلوا إلى ساحة "ريزور جيمنتو".

لكـن، خلافـاً لعادتهم، أراد العجوز، هذه المرّة، العودة على الرصيف ذاته. وعندما وصلوا أمام المخزن، توقّف، ونظر طويلاً إلى الواجهة، وقال:

-هل تعرفان ماذا أعتقد؟ إنها مزيّفة.

-ماذا تريد أن تقول.؟

-حسـناً؛ أمس فقط، كنت أقرأ في الجريدة أن سعادة صغيرةً مثل هذه، في أمريكا، أقول جيداً في أمريكا، تكلّف عدة مئات من الدولارات... فكيف من الممكن أن يقدّموها لنا بهذا الثمن؟ إن سعرها مع تكلفة النقل يكلّف أكثر بكثير... إنها مزيّفة، إنها منتجات محليّة... لا يوجد في ذلك أدنى شك.

وجازفت الأم بالقول:

-لكن الناس يشترونها.

-وما الذي لن يشتريه الناس... سوف يكتشفون ذلك بعد أن يعودوا إلى منازلهم، خلال عدة أيام... غشاشون!

وتـــابعوا نزهتهم. لكن جيوفانا كانت تبتلع دموعها، وتفكر بأن السعادة، حتى المزيَّفة، ستعجبها.

□□□

المخربون

تأليف: غراهام غرين

■ ترجمة: ينال قاسه ■

-1-

كان ذلك في أمسية عطلة (أوغست بنك هوليداي)[1] عندما أصبح أحدث المستجدين زعيماً لعصابة (وورمسلي كومون). لم يُدهش أحد عدا (مايك)، لكن (مايك) الذي يبلغ التاسعة من عمره كان يندهش من كل شيء، حتى قال له أحدهم ذات يوم: "إذا لم تغلق فاك فلابد أن تقفز فيه ضفدعة." بعد ذلك كان (مايك) يطبق أسنانه بإحكام إلا إذا كانت المفاجأة عظيمة جداً.

انضم أحدث المستجدين إلى العصابة في بداية عطلة الصيف. ودارت توقعات حول صمته التأملي الذي لاحظه الجميع. لم يُضع كلمة واحدة حتى في إخبارهم باسمه، لأن ذلك كان مطلوباً منه حسب القوانين.

حينما قال لهم إن اسمه (تريفور) كان ذلك إعلاناً عن حقيقة، ليس كما سيكون بالنسبة للآخرين إعلاناً عن الخجل أو التحدي. كما لم يضحك أحد سوى (مايك) الذي وجد نفسه دون مؤازرة، فغر فاه واسعاً وعندما قابلته النظرة المكفهرة للوافد الجديد صمت ثانية. كانت الأسباب كثيرة ليصبح (تي)، كما صار يُشار إليه لاحقاً، موضوعاً للسخرية: اسمه (حيث استبدلوا

---

[1] عطلة (أوغست هوليداي بنك): عطلة عامة في شهر آب.

بــه الحرف الأول منه لأنهم بدون ذلك لن يكون لديهم سبب للضحك عليه)، وحقيقــة أن والـــده، وهــو مهــندس معماري سابق ويعمل كاتباً في الوقت الـــراهن، قــد حطــت بـــه الأقدار، وأن والدته تعتبر نفسها أفضل من بقية الجيــران. لقد تم ضمه إلى العصابة دون مراسم، ولو مراسم وضيعة، ربما توقعوا منه أن يكون مصدر خطر غريب وغير متوقع.

كانت العصابة تجتمع كل صباح في موقف سيارات مؤقت، وهو موقع آخـــر قنبلة سقطت في أول غارة جوية[2]. لقد زعم الزعيم، الذي يُعرف باسم (بلاكي)، أنه سمعها وهي تسقط. لم تكن لديه الدقة الكافية في مذكراته ليشير إلى أنـــه كان في السنة الأولى من العمر وكان يغط في النوم على الرصيف الســفلي فـــي محطة أنفاق (وورمسلي كومون). في طرف موقف السيارات كان أول بيت مأهول، ويحمل الرقم 3، يتكئ بكل معنى الكلمة على (نورث وود تيــراس) المحطــم، لأنه تضرر من انفجار القنبلة، وقد سُندت الجدران الجانبية بدعائم خشبية. فيما سقطت قنبلة أصغر وقنابل حارقة خلف المنزل فأحـــالت جدرانـــاً أخرى إلى أطلال مما جعله يبدو كسنّ منخورة، حيث لم يتبق إلا ورق الجدران الذي يغطي الجزء الأسفل من الجدار وبقايا موقد.

كـــانت خطط العمليات التي يقترحها (تي) على (بلاكي) كل يوم تُطرح للتصـــويت بـــــ"نعم" أو "لا". وذات مرة أصاب العصابة بالروع عندما قال بتأمل: "يقول والدي إن (رين)[3] هو من بنى هذا البيت."

-"من هو (رين)؟"

-"الرجل الذي بنى كنيسة (سان بول)."

قال (بلاكي): "من يكترث لذلك؟ إنه ليس سوى منزل (أولد ميزيري)."

(أولـــد ميزيـــري)، واســـمه الحقيقـــي (توماس)، كان فيما مضى بناءً ومصـــمم ديكور. عاش وحيداً في البيت المتداعي الذي بناه لنفسه. كان يُرى

---

[2] (قصف لندن الذي حدث بين عامي 1940-1941).

[3] (سير كريستوفر رين 1632-1723، وهو معماري شهير).

مــرة كــل أسبوع عائداً عبر الساحة، حاملاً الخبز والخضار، وعندما يرى الأولاد يلعبون في موقف السيارات كان يسند رأسه إلى سور حديقته المهدّم وينظر إليهم.

قــال أحــد الأولاد: "إنــه ذاهب إلى المرحاض." فقد كان معروفاً منذ سقوط القنابل أن ضرراً أصاب الأنابيب، وكان (أولد ميزيري) شحيحاً بحيث لم ينفق مالاً على بيته. استطاع تجديد الديكور بنفسه، وبسعر الكلفة، لكنه لم يتعلم السباكة قط. والمرحاض هو عبارة عن بناء خشبي في طرف الحديقة الضيقة، لبابه كوة على شكل نجمة. لقد سلم من انفجار دك المنزل المجاور واقتلع إطارات النوافذ في المنزل رقم 3.

فــي المــرة التالية التي التقت العصابة بالسيد (توماس) كانت مدهشة أكثر. إذ لقيه كل من (بلاكي) و(مايك) وفتى آخر نحيل وشاحب، كانوا ينادونه لسبب ما بكنيته (سمرز)، في الساحة عائداً من السوق. أوقفهم السيد (تومــاس) وقــال بــتجهم: "ألســتم مــن المجموعة التي تلعب في موقف السيارات؟"

كــاد (مايك) أن يجيب عندما أوقفه (بلاكي). وبما أنه الزعيم فإن لديه مسؤوليات، قال بغموض: "هل تتوقع أننا منهم؟"

قــال السيد (توماس): "لدي بعض قطع الشوكولا لم ترق لي، هاكم. لا أظن أنها كافية بالنسبة لكم، فلا يوجد لدي ما يكفي منها."

قال عبارته بإقناع كئيب، وناولهم ثلاث قطع من شوكولا (سمارتي).

أصــيبت العصــابة بالحيرة والاضطراب نتيجة هذا السلوك، وحاولوا تفسيره. قال أحدهم: "أراهن أنها سقطت من أحدهم فالتقطها."

قال آخر بصوت مرتفع: "أظن أنه سرقها ثم أصابه ذعر شديد."

قــال (سمرز): "إنها رشوة لنا. فهو يريد أن نتوقف عن إطلاق الكرات على جداره."

قال (بلاكي): "سنريه أننا لا نأخذ رشاوى."

وهكـذا أمضوا معظم صباحهم وهم يمطرون جداره بالكرات، (مايك) وحـده كـان صغيراً بحيث لم يستمتع بذلك. ولم تبدر أية إشارة عن السيد (توماس).

فـي اليـوم الـتالي أصـابهم (تي) بالدهشة جميعاً. تأخر عن موعد الاجـتماع، وجـرى التصويت على مأثرة ذلك اليوم دون حضوره. حسب اقـتراح (بلاكـي) كـان عـلى العصـابة أن تنقسم إلى أزواج وأن تستقل المجموعـات الحـافلات العامة دون وجهة محددة، والهدف هو معرفة عدد المرات التي يستطيعون فيها ركوب الحافلات دون دفع أجرة نتيجة مغافلتهم للجـباة غير المتيقظين، (وكان من الواجب تنفيذ العملية بمجموعات زوجية تجنباً للغش). وراح كل واحد يخطط لشريكه عندما وصل (تي).

سـأله (بلاكـي): "أيـن كنت يا (تي)؟ لا يمكنك التصويت الآن فأنت تعرف القوانين."

قالْ (تي): "كنت هناك." ونظر إلى الأرض وكأنه يفكر في الاختباء.

-"أين؟"

-"في منزل (أولد ميزيري). "انفرج فم (مايك)، ثم أطبقه بسرعة محدثاً صوتاً فقد تذكر الضفدعة.

قـال (بلاكي): "في منزل (أولد ميزيري)؟" لم يكن في ذلك ما يخالف القوانين، لكن كان لديه شعور بأن (تي) وطأ أرضاً خطرة. سأله وهو يأمل إجابة بالإيجاب: "هل اقتحمت المنزل؟"

-"لا، بل قرعت الجرس."

-"وماذا قلت له؟"

-"قلت إني أريد مشاهدة المنزل."

-"ماذا فعل؟"

-"لقد أراني المنزل."

-"هل سرقت شيئاً؟"

-"لا."

-"لماذا قمت بذلك إذن؟"

تحلّق أفراد العصابة، وبدا أن محكمة ارتجالية على وشك الانعقاد للنظر في قضية انحراف عقائدي.

قال (تي): "إنه بيت جميل." وظل يحدق في الأرض دون أن تلتقي عيناه بأحد، لعق شفتيه بجهة ثم بالجهة الأخرى.

سأله (بلاكي) بازدراء: "ما تقصد بقولك (منزل جميل)؟"

-"إن فيه درجاً عمره مائتا عام، لولبي الشكل. قائم دون أن يسنده شيء."

-"ماذا تقصد بأن لا شيء يسنده، هل هو طاف؟"

-"إنه قائم بواسطة قوى متعارضة. هذا ما قاله (أولد ميزيري)."

-"وماذا غير ذلك؟"

-"هناك ألواح خشبية مزخرفة تغطي الجدران."

-"كما في (بلو بور)[4]

-"إن عمرها مائتا عام."

-"وهل يبلغ عمر (أولد ميزيري) مائتا عام؟"

ضحك (مايك) فجأة ثم لاذ بالصمت. دخل الاجتماع مرحلة خطيرة، فللمرة الأولى منذ قيام (تي) بالتجول في موقف السيارات في أول يوم من العطلة يصبح موقفه في خطر. الموقف لا يحتاج إلا لاستخدام اسمه الحقيقي لمرة واحدة وعندئذ سيخر أفراد العصابة عند قدميه.

سأله (بلاكي): "لماذا فعلت ذلك؟" كان منصفاً، ولم يكن يشعر بالغيرة، بل كان همه استبقاء (تي) في العصابة إذا كان بوسعه ذلك.

---

[4] اسم فندق.

إن كــلمة (جميــل) هي التي أقلقته- فهي كلمة ذات مستوى راقٍ ولا يــزال في مقدور المرء أن يلحظ ترديدها في (وومسلي كومون إمباير) من قبل رجل يضع قبعة مرتفعة وعدسة أحادية وبلهجة متلعثمة.

اضطر أن يقول: "عزيزي (تريفور)، أيها الفتى الكبير." وأطلق كلماته التوبيخية المزدرية" إذا كنتَ قد دخلت المنزل "وقال بحزن" فإن ذلك سيكون مأثرة عظيمة للعصابة."

قــال (تــي): "كان ذلك أفضل. لقد اكتشفت أشياء هناك.." واستمر في الــنظر إلى قدميــه دون أن تلتقي عيناه بأحد كما لو كان غارقاً في حلم لا يريد- أو يخجل- أن يشارك معه أحداً فيه.

-"أية أشياء؟"

-"سيكون (أولد ميزيري) خارج البيت طيلة يوم الغد وعطلة (هوليداي بنك)."

قال (بلاكي) بارتياح: "أتقصد أننا نستطيع اقتحام المنزل؟"

وسأل آخر: "وأن نسرق هذه الأشياء؟"

قال (بلاكي): "لن يسرق أحد شيئاً. إن اقتحام المنزل كافٍ تماماً، أليس كذلك؟ لا نريد المثول أمام المحاكم."

قال: "لا أريد أن أسرق أي شيء. لدي فكرة أفضل."

-"ما هي؟"

رفع (تي) عينيه، كانتا رماديتين ومضطربتين كيوم كئيب من أيام شهر آب. قال: "سنسويه بالأرض. سندمره."

أطــلق (بلاكــي) ضحكة واحدة قصيرة، ثم لزم الصمت مثل (مايك)، خوفاً من النظرة الجدية الملحة.

قال: "وأين ستكون الشرطة طوال الوقت؟"

-"إنهم لن يعرفوا. سنقوم بذلك من الداخل. لقد وجدت طريقة لذلك من الداخل." وقال بشيء من الحدة: "سنتصرف كالديدان داخل تفاحة. هل فهمت؟ وعندما سنخرج مرة ثانية لن يبقى هناك أي شيء، لا درج، ولا درابزين، لا شيء سوى الجدران، ثم سنقوم بهدم الجدران بطريقة ما."

قال (بلاكي): "سيكون مصيرنا السجن."

-"من الذي سيثبت علينا ذلك. لن نقوم بسرقة أي شيء." وأضاف دون أي مسحة من المرح: "لن يبقى شيء يمكن سرقته بعد أن ننتهي."

قال (سمرز): "لم أسمع في حياتي عن دخول السجن من أجل تحطيم الأشياء."

قال (بلاكي): "لن يكون هناك وقت كاف. لقد رأيت كيف يتم هدم البيوت من قبل."

قال (تي): "نحن اثنا عشر فرداً، وعلينا أن ننظم أنفسنا."

-"لا أحد منا يعرف كيف."

قال (تي): "أنا أعرف." ونظر مباشرة إلى (بلاكي)" هل لديك خطة أفضل؟"

قال (مايك) بأسلوب أخرق: "كنا نخطط اليوم لاغتنام فرص ركوب مجانية.."

قال (تي): "فرص ركوب مجانية. يمكنك أن تترك الزعامة يا (بلاكي) إذا كنت.."

-"على العصابة أن تصوّت على ذلك."

-"اطرح الموضوع على التصويت إذن."

قال (بلاكي) بتردد: "إن الاقتراح أن نقوم غداً ويوم الإثنين بتدمير منزل (أولد ميزيري)."

قال فتى بدين يدعى (جو): "نعم، نعم."

-"من الذي سيتولى المهمة؟"

قال (تي): "لقد تم تبني الخطة."

قال (سمرز): "كيف سنبدأ؟"

قال (بلاكي): "هو الذي سيخبرنا." كان ذلك نهاية لزعامته. مضى إلى خلف موقف السيارات وراح يضرب بقدمه حجرا، يدحرجه من هذه الجهة وتلك. لم يكن في الموقف سوى سيارة قديمة من طراز (موريس)، فقد غادرت عدة سيارات الموقف باستثناء الشاحنات: فلا أمن دون وجود حضور.

أطاح بالحجر بضربة قوية نحو السيارة وتسبب في قشر قدر ضئيل من الدهان عن الرفرف الخلفي. بعد ذلك، ودون إبداء المزيد من الاهتمام به أكثر من أي غريب اجتمعت العصابة حول (تي)، أما (بلاكي) فقد أحس بالضجر من تغير المسؤولية. فكر في الذهاب إلى البيت، في ألا يعود أبداً، في ترك الجميع ليكتشفوا الزعامة الجوفاء لـ(تي). لكن بفرض أن اقتراح (تي) كان ممكناً رغم كل شيء فلن يكون هناك حدث كهذا من قبل. من المؤكد أن شهرة عصابة موقف سيارات (وورمسلي كومون) ستبلغ أرجاء لندن. وستتحدث عنهم عناوين الصحف، حتى عصابات البالغين التي تدير المراهنات في مباريات المصارعة والصبية الذين يبيعون على العربات سيستمعون باحترام إلى الكيفية التي تم بها تدمير منزل (أولد ميزيري).

عاد (بلاكي) مدفوعاً بالطموح البسيط والنقي والغيري نتيجة حبه للشهرة التي ستنالها العصابة، عاد إلى حيث يقف (تي) في ظل جدار منزل (أولد ميزيري).

كان (تي) يلقي أوامره بقوة كما لو أن هذه الخطة قد عاشت معه طيلة حياته، وهو يقلب التفكير فيها عبر الفصول، والآن عند بلوغه الخامسة عشرة تبلورت مع معاناة المراهقة. قال لـ(مايك): "عليك أن تحضر بعض المسامير الكبيرة، أكبر حجم تستطيع أن تجده، ومطرقة. وأي شخص

يستطيع أن يحضر مطرقة ومفكاً. سنحتاج إلى عدد كبير منها، ومن الأزاميل أيضاً. لا نستطيع الحصول على عدد كبير من الأزاميل. هل يستطيع أحدكم أن يحضر منشاراً؟"

قال (مايك): "أنا أستطيع."

قال (تي): "ليس منشار أطفال، بل منشار حقيقي."

أدرك (بلاكي) أنه رفع يده مثل أي فرد عادي في العصابة.

-"جيد، أحضر منشاراً يا (بلاكي)، لكن هناك مشكلة صعبة، إننا نحتاج إلى منشار حديد."

سأل أحدهم: "وما هو منشار الحديد؟"

قال (سمرز): "يمكنك أن تشتريه من محلات (وول وورث)."

قال الفتي البدين المدعو (جو): "كنت أعرف أن الأمر سينتهي إلى جمع التبرعات."

قال (تي): "سأحضر واحداً، لا أريد أموالكم. لكني لا أقدر على شراء مطرقة ثقيلة."

قال (بلاكي): "هناك عمال يعملون في المنزل رقم 15، وأعرف أين سيتركون معداتهم في عطلة (بنك هوليداي)."

قال (تي): "حسن. هذا كل ما هنالك. سنلتقي هنا في الساعة التاسعة تماماً."

قال (مايك): "علي أن أذهب إلى الكنيسة."

-"تسلق السور وأطلق صفرة وسوف ندخلك."

-2-

في التاسعة من صباح الأحد وصل الجميع في الوقت المحدد تماماً، حتى (مايك)، فيما عدا (بلاكي). لقد حالف الحظ (مايك) فقد مرضت والدته، وكان والده منهكاً بعد ليلة السبت، فطلبا منه أن يذهب إلى الكنيسة بمفرده

بعـــد أن وجهـــوا إليـــه إنذارات عدة عما سيحدث في حال عدم ذهابه إلى الكنيســـة. أمـــا (بلاكي) فقد وجد صعوبة في تهريب المنشار، ثم في العثور على مطرقة ثقيلة في الفناء الخلفي للمنزل رقم 15. وصل إلى المنزل عبر ممـــر ضـــيق في مؤخرة الحديقة خشية أن يكتشف الشرطي أمره إذا سلك الطريق الرئيسية. كانت النباتات الخضراء تحجب شمس يوم عاصف، وبدا أن عطـــلة (بـــنك هوليداي) ستكون رطبة وهناك ما يشير إلى ذلك بدءاً من زوابع محملة بالغبار تهب تحت الأشجار. تسلق (بلاكي) سور حديقة منزل (ميزيري).

لـــم تكـــن هناك أية إشارة تدل على وجود أحد. وبدا المرحاض صامتاً كقـــبر وســـط مقبرة مضى عليها الزمن. الستائر مسدلة، والمنزل يغط في النوم. تقدم (بلاكي) ببطء حاملاً المنشار والمطرقة الثقيلة، ربما لم يأت أحد رغـــم كل ما اتفقوا عليه: فالخطة كانت بدعة همجية، ثم ثابوا إلى رشدهم. لكـــنه عندما اقترب من الباب الخلفي سمع خليطاً من الأصوات شبيهاً بطنين خلية نحل: أصوات طقطقة، وطرق (بانغ، بانغ، بانغ) وتكسير، وصرير، ثم تحطم مفاجئ مريع. وفكر في نفسه: إن الأمر حقيقة واقعة. وأطلق صفرة.

فـــتحوا له الباب الخلفي فدخل. على الفور اجتاحه شعور بالتنظيم على نحـــو مغاير للطرق العشوائية القديمة في ظل زعامته. صعد الدرج ثم هبط باحثاً عن (تي). لم يخاطبه أحد: كان لديه شعور ملح بأن يعرف ما يجري، واســـتطاع أن يبدأ في رؤية الخطة. فالبيت من داخله قد دُمِّر بدقة دون أن تمس الجدران الخارجية. كان (سمرز) بواسطة مطرقة وإزميل يخلع الألواح التي تغطي الجدران في غرفة الطعام الواقعة في الطابع الأرضي، وكان قد انـــتهى مـــن تحطيـــم ألواح الباب. في الغرفة نفسها كان (جو) ينزع ألواح الأرضـــية الخشبية تاركاً الألواح الخشبية الصغيرة التي تغطي القبو. برزت لفـــائف مـــن الأســـلاك من وراء ألواح الجدران التالفة فجلس (مايك) على الأرض مسروراً وهو يقص هذه الأسلاك.

فوق الدرج الحلزوني كان اثنان من أفراد العصابة يُعملان بجد منشار أطفال في درابزين الدرج ولدى رؤيتهما المنشار الذي يحمله (بلاكي) أشارا إليه بصمت. عندما رآهما ثانية كانا قد أسقطا ربع الدرابزين في الصالة. وأخيراً عثر على (تي) في الحمام. كان يجلس مهموماً في المكان الذي حظي بأقل اهتمام من بين غرف المنزل مصغياً إلى الأصوات المنبعثة من أسفل.

قال (بلانكي) بشيء من الرهبة: "لقد فعلتها حقاً. ما الذي سيحدث؟"

قال (تي) لقد بدأ عملنا للتو فقط. "نظر إلى المطرقة الثقيلة وأعطى أوامره: "ابقَ هنا وحطم الحمام وحوض الاستحمام. لا تعبأ بالأنابيب، فدورها سيأتي لاحقاً."

ظهر (مايك) عند الباب وقال: "لقد انتهيت من الأسلاك يا (تي)."

-"جيد. عليك أن تتجول في البيت الآن. إن المطبخ يقع في الطابق الأرضي. حطم كل آنية الصيني والزجاج والزجاجات التي تطالها يداك. لا تفتح صنابير، فنحن لا نريد إحداث فيضان الآن. بعدئذ ادخل الغرف وأفرغ محتويات الأدراج، وإذا كانت مقفلة فاستعن بأحد أفراد العصابة لتحطيمها. مزق كل الأوراق التي تجدها، وحطم كل الزخارف. من الأفضل أن تأخذ سكيناً كبيراً من المطبخ. إن غرفة النوم تقع مقابل الحمام، انثر محتويات الوسائد ومزق الشراشف. يكفي ذلك في اللحظة الراهنة. وأنت يا (بلاكي) عندما تنتهي من الحمام قم بتحطيم الجص في الممر بالمطرقة الثقيلة التي تحملها."

سأله (بلاكي): "ما الذي تنوي أن تفعله أنت؟"

قال (تي): "إني أبحث عن شيء متميز."

كان وقت الغداء قد حان قبل أن ينتهي (بلاكي) ويذهب بحثاً عن (تي). كانت الفوضى في ازدياد، فالمطبخ عبارة عن خرائب من الزجاج والصيني المحطم، وغرفة الطعام دون أرضية خشبية، الألواح الخشبية التي تغطي

الجدران منزوعة من أماكنها والباب مفكوك، والمخربون قد انتقلوا إلى الطابق الثاني. تسللت أشعة من النور عبر مصاريع النوافذ المغلقة حيث كانوا يعملون بجدية المبدعين، رغم كل شيء يظل التدمير شكلاً من أشكال الإبداع، نوعاً من التخيل الذي أوصل البيت إلى الحالة التي هو عليها الآن.

قال (مايك): "علي أن أذهب إلى البيت لتناول الغداء."

سأل (تي): "من سواه؟" لكن البقية كانوا لسبب أو لآخر قد أحضروا معهم زادهم.

جلسوا القرفصاء في أنقاض الغرفة وراحوا يتبادلون الشطائر. استغرقوا نصف ساعة في تناول الغداء، ثم عادوا إلى العمل ثانية. في ذلك الوقت عاد (مايك)، وكانوا في الطابق العلوي. عندما بلغت الساعة السادسة كانوا قد انتهوا من التدمير الداخلي. كل الأبواب منزوعة من أماكنها، وكل ألواح الجدران مقلوعة، الأثاث ممزق ومحطم، وليس في مقدور أحد النوم في البيت إلا فوق سرير من ألواح الجص المحطم.

أعطى (تي) أوامره -الثامنة من صباح الغد- ولئلا يلفتوا الأنظار تسلقوا سور الحديقة فرادى إلى موقف السيارات.

لم يبق إلا (بلاكي) و(تي)، كان ضوء النهار قد شارف على الغياب، وعندما ضغطا على مفاتيح الكهرباء لم يسطع النور، فقد أنجز (مايك) مهمته على خير وجه.

سأل (بلاكي): "هل عثرت على شيء مميز؟"

أومأ (تي) برأسه وقال: "تعال وانظر هنا."

أخرج رزماً من الأوراق المالية من كلا جيبيه، وقال: "إنها مدخرات (أولد ميزيري). لقد مزق مايك الفراش لكنه لم يعثر عليها."

-"ما الذي ستفعله بها؟ هل سنقتسمها؟"

ركـــع على الأرض وعدها، كانت سبعين جنيهاً. قال: "سوف نحرقها، واحدة إثر أخرى."

كانـــا يـــأخذان كـــل ورقة بدورها ويمسكان بها نحو الأعلى ويشعلان زاويـــتها العـــليا، وبذلـــك ينطلق اللهب ببطء نحو أصابعهما. وكان الرماد الفضي اللون يتناثر فوق رأسيهما وكأنه الشيب.

قـــال (تـــي): "أتمـــنى لو نرى وجه (أولد ميزيري) عندما نخرج من البيت."

سأله (بلاكي): "هل تكرهه إلى هذا الحد؟"

قال (تي): "بالطبع أنا لا أكرهه. لن تكون هناك متعة إذا كنت أكرهه." وأضاءت آخر ورقة وجهه الكئيب، وقال: "ليس في هذا حب وكراهية، إنه مجـــرد عمل سهل، عمل سخيف. إنها مجرد أفعال يا (بلاكي)." وتلفت في أرجـــاء الغرفة التي تعج بظلال غريبة لأشياء ناقصة، أشياء مكسرة، كانت أشياء فيما سبق، وقال: "سأسابقك إلى البيت يا (بلاكي)."

-3-

فـــي صباح اليوم التالي تم استئناف التدمير. كان هناك فردان متخلفان، (مـــايك) وولـــد آخـــر سافر والداه إلى (ساوث إيند) و(برايتون) بالرغم من قطـــرات المطر التي بدأت بالانهمار وهزيم الرعد فوق مصب النهر وكأنه الطلقات المدفعية الأولى لغارة قديمة. قال (تي): "علينا أن نسرع."

أحـــس (سمرز) بالملل فقال: "ألم نعمل بما فيه الكفاية؟ لقد مُنحت بنساً لشراء قطع من الحلوى. إنه شبه عمل."

قـــال (تـــي): "إنـــنا بالكاد بدأنا. لماذا؟ ما زالت هناك الأرضيات كلها والـــدرج. لم نخلع أية نافذة بعد. لقد صوتت مثل البقية، وسنقوم بتدمير هذا المنزل. لن نترك منه أي شيء عندما ننتهي."

انطلقوا إلى العمل مرة أخرى. في الطابق الأول قاموا باقتلاع أخشاب الأرضية القريبة من الجدار الخارجي تاركين الدعائم وحيدة مكشوفة. ثم قاموا بنشر الدعائم وتراجعوا إلى الصالة، لأن ما تبقى من الطابق كان محطماً ومنهاراً. لقد تعلموا من خلال الممارسة، وسيكون انهيار الطابق الثاني أكثر سهولة. عندما حل المساء عمّتهم البهجة وهم يحدقون في الفراغ الهائل الحاصل داخل المنزل. لقد قاموا بمجازفات وارتكبوا بعض الأخطاء: فعندما فكروا في أمر النوافذ كان الأوان قد فات ولم يعد في مقدورهم الوصول إليها. قال (جو): "صرنا كالطيور التي لا تجثم على غصن أبداً." وأسقط بنساً نحو بئر الدرج المليء بالحطام، فرن وقفز بين الزجاج المهشم.

سأل (سمرز) بدهشة: "لمَ قمنا بهذا العمل؟"

كان (تي) واقفاً على الأرض يحفر وسط الركام لينظف مجالاً على طول الجدار الخارجي، قال: "افتحوا الصنابير، فالظلام يمنع أي شخص من الرؤية الآن، وفي الصباح لن يكون لذلك أهمية."

داهمتهم المياه على الدرج وراحت تنسكب في الغرف التي فقدت قيعانها. بعدئذ سمعوا صفرة أطلقها (مايك) من خلف المنزل، فقال (بلاكي): "هناك مشكلة ما."

عندما فتحوا له الباب سمعوا لهاثه.

سأله (سمرز): "الأشباح؟"

قال (مايك): "إنه (أولد ميزيري). إنه في طريقه إلى المنزل." وضع رأسه بين ركبتيه وتقيأ، ثم قال بفخر: "كنت أركض طوال الطريق."

قال (تي): "لكن لماذا؟ لقد قال لي.." واحتج بغضب الطفل الذي لم يمرّ بمرحلته: "ليس هذا بعدل."

قال (مايك): "لقد كان في (ساوث إيند) وعاد بالقطار. قال إن الطقس كان بارداً جداً ورطباً. "صمت وحدق في المياه: "عجباً لابد أنكم تعرضتم لعاصفة هنا. هل تسربت المياه من السقف؟"

-"كم سيستغرق من الوقت ليصل إلى هنا؟"

-"خمس دقائق. لقد هربت من والدتي وجئت ركضاً إلى هنا."

قـال (سمرز): "من الأفضل أن نترك المكان. لقد عملنا ما فيه الكفاية على كل حال."

-"أوه لا، لن نغادر المكان. في مقدور أي شخص أن يفعل هذا."

"هـذا" كـان تعـبيراً عن منزل أجوف محطم لم يبق منه شيء سوى الجـدران. حـتى الجدران يمكن حفظها، أما واجهة المنزل فكانت عظيمة القيمـة. بالإمكان أن يعاد بناء الجدران الداخلية مرة أخرى بشكل أجمل من ذي قبل. يمكن أن يعود هذا منزلاً مرة أخرى.

قال بغضب: "يجب أن ننتهي. لا تتحركوا. دعوني أفكر."

قال صبي: "لا يوجد متسع من الوقت."

قال (تي): "لابد من وجود طريقة. لا يمكننا مغادرة المنزل دون.."

قال (بلاكي): "لقد فعلنا الكثير."

-"لا، لا، لم نفعل. فليراقب أحدكم مقدمة المنزل."

-"لا تستطيع القيام بمزيد من العمل."

-"يمكن أن يأتي من الخلف."

-"راقـبوا مؤخـرة المنزل أيضاً." وراح يتوسل إليهم: أمهلوني دقيقة واحدة فقط وسأجد حلاً. أقسم أنني سأجد حلاً."

لكن سلطته تلاشت نتيجة غموضه. لم يعد إلا أحد أفراد العصابة.

قال: "أرجوكم."

راح (سـمرز) يقـلده ساخراً: "أرجوكم." وفجأة رن في المنزل الاسم المشؤوم -المنذر بالخطر-: "غادر المنزل يا (تريفور)."

وقف (تي) وظهره إلى الحطام كملاكم أصيب بلكمة قوية جعلته يترنح على الحبال. لم يعد لديه ما يقول في الوقت الذي تداعى فيه حلمه وتلاشى. عـندئذ تصرف (بلاكي) دون أن يفسح مجالاً لأفراد العصابة كي يضحكوا فدفـــع (ســمرز) إلى الوراء وقال: "سأتولى مراقبة الواجهة يا (تي).: وفتح مصـــاريع الصالة بحذر. كانت الساحة الرطبة الرمادية تمتد أمامه، وكانت انعكاسات المصابيح تتراقص في برك الماء "هناك شخص قادم يا (تي). لا، إنه ليس هو. ما هي خطتك يا (تي)؟"

-"قـل لـــ(مـــايك) أن يخرج ويختبئ قرب المرحاض. عندما يسمع صفرتي عليه أن يعد إلى العشرة ثم يبدأ بالصراخ."

-"ماذا يصرخ قائلاً؟"

-"أوه، النجدة، أي شيء."

قال (بلاكي): "لقد سمعت يا (مايك). "لقد أصبح زعيماً مرة ثانية. ألقى نظرة على عجل من بين أخشاب المصراع وقال: "إنه قادم يا (تي)."

-"أسرع يا (مايك) إلى المرحاض. ابق هنا يا (بلاكي)، جميعكم إلى أن أصرخ."

-"أين ستذهب يا (تي)؟"

-"لا تقـــلق. سأرى ما يمكنني فعله. قلت إنني سأجد حلاً لهذه المشكلة، أليس كذلك؟"

أقــبل (أولد ميزيري) من الساحة وهو يعرج. كان حذاؤه ملوثاً بالطين فتوقف لينظفه على حافة الرصيف. لم يكن يرغب في تلويث منزله بالطين. منزلـــه الذي يقوم ناتئاً ومظلماً وسط مواقع انفجار القنابل، ليبدو قريباً جداً، كمـــا كـــان يُعتقد، من التدمير. حتى الضوء المروحي الشكل ظل سليماً بعد انفجار القنبلة. أطلق شخص من مكان ما صفرة. تلفت (أولد ميزيري) حوله بقـــوة، إنه لا يتفاعل بالصفير، وسمع صياح صبي؛ يبدو أن الصيحة منبعثة

مـــن حديقة منزله، ثم اندفع صبي إلى الطريق من موقف السيارات وصاح: "سيد (توماس)، سيد (توماس)."

-"ما الأمر؟"

-"أنـــا آســـف جداً يا سيد (توماس). لقد اضطر أحدنا إلى الذهاب إلى المرحاض وظننا أنك لن تمانع. إنه لا يستطيع الخروج الآن."

-"ماذا تقصد أيها الصبي؟"

-"إنه حبيس داخل المرحاض."

-"لا شأن له.. ألم أرك من قبل؟"

-"لقد أريتني منزلك."

-"فعلت ذلك، فعلت ذلك، لكن هذا لا يمنحك الحق في..

-"أسرع يا سيد (توماس)، إنه سيختنق."

-"هراء. لا يمكن أن يختنق. انتظر حتى أضع حقيبتي في المنزل."

-سأحمل عنك الحقيبة."

-"أوه، لا، لن تحملها، فأنا سأحمل حقيبتي".

-"من هنا يا سيد (توماس)"

-"لا أســـتطيع أن أدخـــل الحديقة من ذلك الطريق يجب أن أذهب عبر المنزل".

-"لكنك تستطيع الدخول إلى الحديقة من هذا الطريق يا سيد (توماس). إننا نقوم بذلك في أغلب الأوقات".

-"تقومـــون بذلك في أغلب الأوقات؟" وتبع الصبي بشيء من الصدمة والافتتان" متى؟ بأي حق.؟"

-"أرأيت ؟ إن السور منخفض".

-"لن أتسلق السور لدخول حديقتي الخاصة. إنه أمر مثير للضحك."

-إنــنا نقوم بذلك بهذه الطريقة. قدم هنا، وقدم هناك، ثم تعتلي السور".

أطــل وجه صبي من فوق السور وامتدت ذراع، ووجد السيد (توماس) أن حقيبــته أخــذت مــنه، ووضــعت في الطرف الآخر من السور. قال السيد (تومــاس): "أعــد إلــي حقيبــتي. "وراح صبي يصرخ ويصرخ من جهة المرحاض "سأتصل بالشرطة".

-"إن حقيبــتك بخيــر يا سيد (توماس). انظر، قدم هناك، على يمينك. والآن اعتل السور فقط، إلى يسارك".

وتسلق السيد (توماس) سور حديقته" ها هي حقيبتك يا سيد (توماس).

قــال السيد (توماس): "سأزيد من ارتفاع هذا السور. لن أسمح لكم أيها الأولاد بتسلق السور، واستخدم المرحاض.

تعــثر وهو يمشي في الممر، لكن الصبي أمسك بمرفقه وساعده، فتمتم بشكل آلي: "شكراً، شكراً أيها الصبي".

وصـــاح شخص ما مرة ثانية عبر الظلام، فصاح السيد (توماس): "أنا قــادم أنــا قادم "وقال للصبي الذي يسير إلى جانبه: "إنني منطقي، فقد كنت صبياً. طالما أن الأمور تسير بشكل صحيح فلا مانع أن تلعبوا حول المكان فــي صــبيحة أيــام السبت. إنني أحب الرفقة أحياناً. أريد أن تكون الأمور منــتظمة فقط. ربما يطلب أحدكم الإذن مني فأجيبه موافقاً، وأحياناً قد أقول لا. إنكــم تدخــلون من الباب الأمامي وتخرجون من الجهة الخلفية دون أن تكترثوا لسور الحديقة".

-"أخرجه يا سيد (توماس)".

قــال الســيد (توماس) وهو يسير ببطء واضطراب: "إنه لن يتأذى في مرحاضي. آه من الروماتيزم. إنه يهاجمني دوماً في عطلة (هوليداي بنك). علي أن أسير بحرص إذ توجد بعض البلاطات المخلوعة هنا. أعطني يدك. هــل تعلم ما نبأني به برجي البارحة؟ [أحجم عن التعامل في النصف الأول مــن الأســبوع هناك خطر سيلحق بك نتيجة حادث تحطم مريع] يمكن أن

يحـــدث ذلك لي في هذا الممر. إنهم يتحدثون بطريقة رمزية وبكلمات تحمل أكثر من معنى. "صمت قليلاً عند باب المرحاض ثم صاح: ما المشكلة هنا؟

لم يتلق أي رد. قال الصبي: ربما أصابه الوهن".

-"ليـس فــي مرحاضي. هيه، أنت، أخرج. "قال السيد (توماس) ذلك واهــتز بعــنف عــند الــباب وكاد أن يسقط على ظهره عندما انفتح الباب بسهولة. امتدت يد للمساعدة بادئ الأمر ثم دفعته بقوة. ارتطم رأسه بالجدار المقابل وسقط بقوة. وقعت حقيبته فوق قدميه، وانتزعت يد المفتاح من القفل ثم صُفق الباب، صاح: "أخرجوني." وسمع المفتاح يدور في القفل. ودار في خـلده [تحطم مريع]، واعترته رجفة وأحس بالاضطراب وبأنه رجل طاعن في السن.

جــاءه صــوت نــاعم عبر كوة الباب النجمية الشكل: "لا تقلق يا سيد (توماس)، لن نؤذيك، ليس إذا التزمت الهدوء.".

وضــع السيد (توماس) رأسه بين يديه وراح يفكر. لاحظ أن لا وجود إلا لشاحنة واحدة في موقف السيارات، وأيقن أن السائق لن يأتي لأخذها قبل الصــباح. لــن يستطيع أحد سماعه في الطريق المار من أمام المنزل، أما الممر الواقع خلفه فنادراً ما يطرقه أحد. وأي شخص قد يستخدم ذلك الممر لا بــد أن يكون في عجلة إلى بيته ولن يتوقف من أجل ما قد يعتبر أنه ليس سوى صراخ مخمور. أما إذا نادى "النجدة" فمن الذي يمتلك الشجاعة لنجدته فــي أمســية عطلة (هوليداي بنك). جلس السيد (توماس) في الكوخ وراح يتأمل بحسب الحكمة التي اكتسبها بفعل العمر.

بعد فترة بدا له أن هناك أصواتاً تنبعث من قلب الصمت. كانت ضعيفة وآتيــة مــن جهة المنزل. وقف على قدميه وحدق عبر فتحة التهوية، شاهد ضــوءاً يشع من بين شقوق أحد مصاريع النوافذ، إنه ليس بضوء مصباح، بــل ضوء متراقص ربما صادر عن شمعة. ثم ظن أن هناك صوت طرق وحفــر وتكســير. فكــر فــي اللصوص، ربما استخدموا الصبي كعنصر

استطلاع، لكن ما الذي يدفع اللصوص إلى التورط أكثر فأكثر في ما يبدو شبيهاً بشكل سري للنجارة؟ أطلق السيد (توماس) صرخة تجريبية، لكن دون أي تجاوب من أحد. ربما لم يصل الصوت حتى آذان أعدائه.

4

ذهب (مايك) إلى البيت للنوم، لكن البقية لم يذهبوا، لم تعد قضية الزعامة موضع اهتمام بالنسبة للعصابة. وباستخدام المسامير والأزاميل والمفكات، وأي شيء حاد وثاقب، راحوا يعملون في الجدران الداخلية مركزين جهودهم على الملاط الموضوع بين قطع القرميد. بدأوا العمل على مستوى عالٍ، ثم عثر (بلاكي) على الطبقة الرطبة[5] وأدرك أنهم سيختصرون نصف العمل في حال أوهنوا الفراغات بين القرميد المملوءة بالملاط والواقعة فوق رؤوسهم مباشرة. كان عملاً طويلاً ومتعباً وغير ممتع، لكنهم أنهوه في نهاية المطاف. كان البيت المحطم من داخل يقف متوازناً بالاعتماد على بضع بوصات بين الطبقة الرطبة والقرميد.

بقيت المهمة الأخطر على الإطلاق، وهي خارج المنزل عند طرف موقع سقوط القنبلة. أرسل (سمرز) لمراقبة الطريق للكشف عن الأشخاص الذين قد يطرقونه، وسمع السيد (توماس) الجالس في المرحاض بوضوح الآن صوت نشر الخشب. كان الصوت قادماً من بيته، واطمأن لذلك قليلاً. وفتر اهتمامه، فربما كانت الأصوات الأخرى غير هامة أيضاً.

جاءه صوت من الكوة: "سيد (توماس)." فرد السيد (توماس) بصرامة: "أخرجني من هنا".

قال الصوت: "هاك بطانية". ووصلته لفافة طويلة رمادية عبر الكوة، وتكومت فوق رأسه. قال الصوت: "ليس هناك شيء شخصي ضدك. إننا نريدك أن تكون مرتاحاً هذه الليلة".

رد السيد (توماس) بشك: "الليلة؟".

---

(5) *الطبقة الرطبة: مادة توضع في أسفل الجدران لمنع المياه من الرشح إلى الداخل.*

قـــال الصوت: "امسك. إنها قطع كعك لذيذة، لقد وضعنا عليها الزبدة، وبعض السجق. لا نريدك أن تشعر بالجوع يا سيد (توماس).

قـــال السيد (توماس) بيأس، وكأنه يبرر ما "فُعل به: "إن المزحة تظل مـــزحة أيهـــا الصـــبي. أخرجـــني مـــن هـــنا ولن أقول شيئاً. إني مصاب بالروماتيزم. علي أن أنام بشكل مريح".

-"لـــن تكـــون مـــرتاحاً فـــي بيتك. إنك لن تلقى الراحة. ليس في هذا الوقت."

-"ماذا تقصد بكلامك أيها الصبي. "لكن وقع الخطوات ابتعد عنه.

لـــم يكـــن هناك إلا صمت الليل: لقد توقف صوت النشر. حاول السيد (تومـــاس) أن يصـــرخ ثانية، لكنه كان مثبطاً نتيجة الصمت. من بعيد سمع نعيـــب بومـــة، وأطـــلقت صـــرخة أخرى وهي تطير بلا صوت في العالم الساكن.

فـــي الساعة السابعة من صباح اليوم التالي جاء السائق ليأخذ شاحنته. صـــعد الدرجـــات واســـتولى على المقعد وحاول تشغيل المحرك. كان لديه شعور غامض بأنه سمع صوتاً، لكنه لم يكترث. أخيراً دار المحرك، ورجع بالشاحنة إلى الوراء إلى أن لامست الدعامة الخشبية الهائلة التي تسند منزل السيد (توماس). بهذه الطريقة يستطيع الخروج بالشاحنة مباشرة إلى الشارع دون تكرار المحاولة. انطلقت الشاحنة نحو الأمام وتوقفت للحظة كما لو أن شـــيئاً كـــان يجرها من الخلف، ثم استأنفت السير وعلا صوت تحطم هائل مـــدو. أصيب السائق بالدهشة وهو يرى القرميد يتطاير أمامه بينما الحجارة تطـــرق ظهر مقصورة القيادة. سحب الفرامل وأوقف الشاحنة. عندما ترجل كـــان المشهد حوله قد تغير بشكل مفاجئ. فلم يعد هناك وجود للمنزل الذي كـــان بجانب موقف السيارات، لم يكن هناك سوى تل من الحطام. دار حول المكـــان متفحصـــاً مؤخرة شاحنته خشية أن تكون قد تضررت فوجد حبلاً

مــربوطاً فــي المؤخرة، ولا يزال ملفوفاً من نهايته الأخرى حول الدعامة الخشبية.

انتابه الشعور مرة ثانية بأنه يسمع صوت امرئ يصرخ. كان الصوت آتياً من البناء الخشبي الذي كان أقرب شيء إلى منزل وسط ذلك الدمار من القــرميد المحطــم. اعتــلى السائق الجدار المهدم وفتح الباب، فخرج السيد (تومــاس) مــن المــرحاض. كان ملتفاً ببطانية رمادية التصقت بها رقائق المعجنات. راح ينشج باكياً وهو يقول: "منزلي، أين منزلي؟".

قــال السائق: "ابحث عنه." وقعت عيناه على بقايا حمام وما كان ذات مرة خزانة للأطباق، فراح يضحك. لم يبق شيئ في أي مكان.

قــال الســيد (تومــاس): كيــف تجرؤ على الضحك؟ لقد كان منزلي، منزلي".

-"إنــي آســف". "قال السائق ذلك وهو يبذل جهوداً جبارة لكنه عندما تذكــر التوقف المفاجئ لشاحنته، وتحطم القرميد المتطاير، انتابته نوبة ثانية من الضحك. ففي لحظة كان البيت قائماً هناك بوقار بين موقع سقوط القنابل كرجل يرتدي قبعة سوداء مرتفعة، ثم ضجة مدوية وصوت وتحطم ولم يبق شيء، أي شيء.

قال: "أنا آسف، لا أستطيع أن أتوقف عن الضحك يا سيد (توماس). لا شيء شخصي ضدك، لكن عليك أن تعترف بأنه شيء مضحك".

***

غراهام غرين (1904-1991)

بعــد أن تــلقى غراهام غرين تعليمه في جامعة أكسفورد التحق بالعمل في صــحيفة (الــتايمز). بعــد ذلك نشر (غرين) روايته الأولى (باطن الإنسان) عام 1929. خــلال فــترة الثلاثينات بنى (غرين) سمعته في مجال الروايات المثيرة

والمعقدة والمغامرات التي تحمل طابع التشويق. وختم هذه السلسلة برواية (صخرة برايــتون) عام 1938 وفيها تمتزج الجريمة والدين في محاولة لتعقب صلة الدين المســيحي في عالم حديث من العنف. واستمرت روايات (غرين) الأخيرة لتكون علاقتها أوطد بهذا المنوال وبلغت ذروتها في رواية (لب القضية) عام 1948.

أمــا فــي قصصه القصيرة فيبدو أن (غرين) عبارة عن كاتب يكتب للتسلية ومــع ذلك فهي تحمل دلالات هامة وجدية. وفي قصة (المخربون) التي كتبها عام 1954، والتي تبدو وكأنها رواية قصيرة لمغامرة صبيانية، هناك دلائل على أشياء خطيرة عندما يقول (تي) لصبي آخر: "ليس في هذا حب وكراهية، إنه مجرد عمل سهل، عمل سخيف. إنها مجرد أفعال يا (بلاكي)".

❑❑❑

أنتشــومبا

الكاتب التركي الساخر: مظفر إزغو

■ ترجمة: عبد القادر عبد اللي ■

أكــلوا وشــربوا.. رحمــاك يــا رب، رحماك.. يا لما أكلوا، ويا لما شــربوا!.. مــن الــبريات أكلوا الخراف والأرانب، ومن الجوّيات الحجل والسمّن.. اعتلت اللحوم الطرية رقائق العجين والأرز. للمقالي رائحة يخجل مــنها حــتى الزنــبق تعبق في أمكنة على مسافات لا يعرفها إلا الله.. أما الفواكــه فكأنها قطفت من أغصانها للتو، يقطر العسل منها، وتمازج طعمها برائحتها.. وهل من الممكن أن تبقى المشروبات دون المأكولات؟ استعارت لونهــا مــن لــون الفاكهــة التي صنعت منها، وطعمها من طعم عسل تلك الفاكهــة، وبالــرغم أنهــا أخذت شيئاً من المرارة، لكن مرارتها أحلى من العسل.

أكــلوا وشــربوا.. وألقوا كلمات باسم الدولتين. الكلمات مقتضبة لكنها ذات معــنى.. هــذه الدولــة تحب تلك، وتلك تحب هذه.. دليل هذه المحبة القبلات الحارة التي تبادلها الحاكمان، والكؤوس المرفوعة بلون الياقوت، كل منهما يشرب نخب دولة الآخر.

بعــد أن هــبطت المأكولات إلى الأمعاء، والفواكه من المعدة إلى بقية الأحشــاء، وبعــد أن تسـربّت المشــروبات من الشفاه إلى الدماء، أصبح

الحاكمان صديقين حميمين يتبادلان القبلات إذا لم يكن إثر كل قدح، فإثر كل قدحين.

-آه يا أخي بالدم..

-آه يا صديقي الحميم!

-أتعرف مدى صداقة بلدينا الحميمة يا ابن العم؟

-ماذا تقول يا أخي؟ أنا وأنت شقيقان..

مـــرت الأيـــام، حل الصمت على الحاكم الضيف، حتى السكين لم تعد قـــادرة عـــلى فـــتح فمـــه المغلق. قال الحاكم المضيف لنفسه: "أفرط أخونا بالمشروب قليلاً، ودخل الآن فترة سكون".

لكـــن الأمـــر ليس على ما فكر فيه الحاكم المضيف لأن عيني الحاكم الضـــيف لا تغـــلقان بالـــرغم من إفراطه بالشرب كأساً إثر كأس من النبيذ الياقوتي اللون.

كان بين فترة وأخرى يتنهد، ويتأوه..

فهم الحاكم المضيف، فقال:

-ثمة هم لدى شقيقنا، ولكن ما هو يا ترى؟

كـــأن الجـــبال هوت على الحاكم الضيف، وبقيت له يد تظهر من تحت هذا الجبل ورجل تظهر من تحت ذاك، ورأسه مرمي على التراب، وهو يئن ويتأوّه وينفخ.

قال له الحاكم المضيف:

-أرجـــوك، قـــبل الطعام كنت مجرّد حاكم للدولة الجارة، ولكننا الآن أصـــبحنا أكثر من قريبين. أنا بالنسبة لك ابن عم، وأنت بالنسبة لي شقيق.. قل يا شقيقي، مم تشكو؟

سحب الحاكم الضيف نفساً عميقاً، وقال:

-خـــلال بضـــعة أيام قضيتها هنا وجدت أن حاشيتكم تحبكم، وشعبكم

يدين لكم بالولاء.. آه لو عرفتم وضعي.. لا أعرف إن كان الشعب يحبني أم لا؟ وكذلك التجار ورجال الأعمال! لا تسألوا.. كل شيء في بلدي يركب رأسه ويمشي. إذا بيعت أوقية السمن بثلاث (مصريات) فغداً ستصبح بأربع، إذا بيع الملح اليوم بمصرية واحدة فغداً سيصبح باثنتين. دخت ولم أستطع فعل أي شيء.

قدّم الحاكم المضيف كأساً للحاكم الضيف وهو يضحك مقهقهاً بصوت عالٍ وقال له وهو يمسح فمه بكمه:

-أهذا هو همكم؟

أجاب حاكم الدولة الجارة:

-ماذا سيكون أكثر من هذا؟

-يا شقيقي، عندنا أيضاً يباع الدبس اليوم ببارة، وسيباع غداً ببارتين، القطران اليوم بنصف بارة، وسيصبح غداً ببارة. صناع الأطباق يزيدون أسعار أطباقهم كل يوم. أعتقد أن ما ينقص هو عدم وجود (أتشومبا) لديكم.

-أتشومبا؟!

قالها وهو ينظر إلى الحاكم المضيف محتاراً.

-نعم، لا يوجد أتشومبا لديكم.

قالها الحاكم مرة أخرى وأضاف:

-نشكر الله أننا رزقنا بواحد. وأنا أدير هذه الدولة كالساعة بفضل هذا الأتشومبا. ليحدث ما يحدث في بلدنا فنلقي المسؤولية على هذا الأتشومبا لأن كل شيء يقع عندنا بسببه. الأتشومبا سبب الغلاء، وهو سبب سلب القوافل على الطرق العامة. يُعتدى على الخانات والبيوت، فمن المعتدي؟ الأتشومبا. عمال المواعين يطردون عمالهم ولا يشغلون بدلاً عنهم بسبب الأتشومبا. لا نستطيع بيع عسلنا ودبسنا للخارج بسبب الأتشومبا، وكذلك لا نستطيع استيراد العلكة ومواد التجميل، ومن جهة أخرى، ازدياد ديوننا

الخارجية بسبب الأتشومبا.

قال الحاكم الضيف دون أن ينتبه لنفسه:

– آخ من قليل الناموس.. هذا يعني أن كل شيء يحدث بسببه؟

قال الحاكم المضيف وهو يمضغ لحم الحجل:

–ماذا تقولون؟ أنتم لا تعرفون هذا الأتشومبا. لسانه كلسان الأفعى لكنه يخـــدع. وجهه لا شكل له ولكنه يقنع. المقتنعون حفنة من الناس. لخبط البلد وكأنـــه مـــلعقة كـــبيرة تحـــرّك فـــي قدر. هو يخلط من جهة، ونحن نتخذ الإجـــراءات الكفيـــلة بـــردعه من جهة أخرى. هو يعيش في طرف، ونحن نعيش في طرف. يا صديقي، يا شقيقي الحبيب. تدبروا أتشومبا، لأن الشيء الذي ينقصكم هو الأتشومبا.

فهـــم الحـــاكم الضـــيف ما يلزم فهمه، لأنه رجل ذكي جداً. تربى في القصـــر بشكل خاص على يد أمهر أساتذة العصر، ولكن لم يخبره أي أستاذ من هؤلاء بمكانة الأتشومبا في إدارة الدولة.

عندئذ قال له الحاكم المضيف:

–لا تغضـــبوا منهم، فالأساتذة لم يعلموني هذا أيضاً. ولكن كبار أساتذة دولـــة مجـــاورة أشـــاروا علي بهذا الاقتراح. أينما حدث اضطراب نعلم أن وراءه الأتشومبا. آه لو عرفتم الأتشومبا أو رأيتموه..

فرح الحاكم الضيف كطفل سيحوز على لعبة بعد قليل، وقال:

–مســـتحيل. الله أعلم بمكانه الآن، وبأية فوضى وأي فساد يعدله هناك. صعب.. لن نجده حتى لو بحثنا عنه.

فـــي اليـــوم التالي غادر الحاكم الضيف الدولة المضيفة وسط قافلة من العـــربات العريضة والطويلة جداً. طوال الطريق، يطن في أذنه صوت: "لا تنس يا شقيقي، لا بد لك من إيجاد أتشومبا.. أوجد أتشومبا.. أتشومبا"

بيـــنما كـــان نائماً وسط مخدات ريش النعام في السيارة، استيقظ وهو

يصـــرخ: "ســأجد واحـــداً، سأجد واحداً" حتى أن الحراس المتقدمي العربة، والذين على جانبيها سمعوا صراخه.

تجول الحاكم مفتشاً في الأسواق.

-آه، كــم يومـــاً قضيت في ذهابي، وكم يوماً قضيت بعد عودتي؟.. لم تغــب الشــمس وتشــرق إلا عدة مرات.. ما الذي حدث؟.. ما الذي جرى لصـــناع الأطــباق؟ مـــا لأعينهم الجائعة.. الطبق بخمس مصريات، والقدر بخمـــس عشرة لا تستطيع الاقتراب من السمن. والسمان أنشف من بلاطة. العســـال يقـــول: "آكلـــه أنا.." والدباس: "ليكن عندك دبسك" وأغلق مواعين الدبس بأغطية خشبية وجلس فوقها.. النقود أصبحت بلا قيمة.

لـــتقرع الطـــبول، بـــم بـــم بم .. ولتزمر المزامير في كل أحياء البلد وساحاته، وليخرج الرجال، وليسكت الأولاد، والحاضر يُعلم الغائب:

-إن الغـــلاء في هذا البلد سببه الأتشومبا. بسببه أصبح الطبق بخمس، والقـــدر بخمس عشرة.. الأتشومبا سبب تدهور العملة ولكن ليعلم الجميع أن حاكمنا لن يترك الأتشومبا هذا دون لجمه..

بدأ الناس تبادل الأحاديث:

-هذا يعني الأتشومبا..

-هذا الذي جعل من الدبس هماً..

-هو الذي جعل السمن سراباً..

-آه من قليل الناموس هذا الأتشومبا.. لو قبضتُ عليه..

-آه من هذا الخائن..

-لا،لا.. لو سلّموه لي لشرطته بيديّ هكذا..

انتشر رجال ذوو ألبسة مختلفة. حتى الحاكم ترك تاجه بجانب السرير، وألبســته المذهـــبة، وجواهره وحرايره، ولبس الأسود، وتناول بلطة، وتنكر فـــي زي حطـــاب.. تجول في المدينة حيّاً حياً.. استمع إلى همسات الناس

حرفاً حرفاً..

حـلّت عليه سعادة، وضحك وجهه الذي حُرِمَ الضحك منذ زمن. عندما ضـحك وجهه الأصفر تدفق الدم إليه، ودبت فيه الحيوية. كاد يذهب رقصاً إلى قصره. نام نوماً هنيئاً في تلك الليلة.

إن كـان على نومه فقد نام، ولكن ما حال القلقين العاطلين عن العمل، غيـر القـادرين على جلب رغيف خبز وبصلة إلى بيوتهم؟ نعم، بدأ هؤلاء بالتفكير..

-يا ناس! أيكون سبب البطنة عندنا هو الأتشومبا؟

-تماماً يا أخي.. نعم بالضبط يا أخي..

قرعت الطبول، وفغرت أفواه تحت الشوارب:

-يا ناس، يا هوه.. الحاضر يُعلم الغائب، أعلن الحاكم أن السبب الوحيد للـبطالة هـو الأتشـومبا.. عندما يكون الأتشومبافي البلد فلا بد من حلول الغـلاء، ولكن ليعلم الجميع أن الحاكم لن يترك الأتشومبا طليقاً.. عاجلاً أم آجـلاً.. ولكـن هـل هـو سبب البطالة؟ لماذا أفلس المفلسون من صناع الأطـباق.؟ لمـاذا ضرب صناع القدور الأقفال على أبواب ورشاتهم؟ لماذا يتـتالى إفـلاس صـناع الأبـاريق ذات الصفارات؟ من سبب كل هذا؟ إنه الأتشومبا..

لتقرع الطبول بم بم بم..

-الحاضـر يُعـلم الغائب.. لا تدعوا السمع والفهم، إذا كانت صفارات الأباريق لا تصفر، وقدركم قد كُسر ولا تستطيعون جلب بديل له، وإذا كان هـنالك مـن يـرتجف خوفاً على قدره أو طبقه ويراعيه كابنه، فهذا بسبب الأتشومبا.. إن الأتشومبا يريد أن يقصم ظهر البلد، ولكن حاكمنا لن يكل أو يمل من ملاحقته..

لـن يتركه ولكن.. لا بد من "لكن" بهذا العمل. و"لكن" هذه على رأس كل الأزمة، ووراء النوافذ، وعلى الألسن..

-كيف لا يُقبض على هذا الأتشومبا؟

-حسب ما ادعوا أن له أربعين رجلاً، كل واحدة منها بطول ذراع.

-آخ، قالوا لي إنه ذو ثلاث وثلاثين رجلاً، وإنه يستعمل الرجل المفردة أو الثالثة والثلاثين للقفز، وقالوا إذا استعملها يصبح كأنه نسر ينقض على لقلق.. هذا يعني أن له في الحقيقة أربعاً وأربعين رجلاً، ها!!

-إنه مثل الإنسان وليس بإنسان.. مثل الماء، لا، لا.. مثل البخار.. لا تستطيع لمسه، أو القبض عليه.

-إنه شيء عجيب.

-هل يصعب القبض عليه.؟

-لا أعرف، ولكن حسب ما قيل إنه ليس بالإمكان القبض على الأتشومبا. عندما يدرك أنه سيقع في الأسر يصبح ماءً ويفيض في التربة. وعندما يزول الخطر يتفجر من أحد الينابيع.

-آه يا رب، آه.. مرة أخرى تنخفض قيمة نقودنا.

-آه من قليل الناموس هذا الأتشومبا.. عديم الأخلاق هذا الأتشومبا.. آخ، آخ..

بم، بم، بم

-الحاضر يُعلم الغائب.. يقول حاكمنا إن ما ترونه من فعل الأتشومبا.

-ألا يمكن لنا رؤية هذا الأتشومبا.. سيجعلنا بحاجة لقمة الخبز، ويجعلنا نبيع بلدنا. ولكن متى..

-لا!!!....

-مستحيل..

-رجله ليست هكذا.

-سيقبض على الأتشومبا.. إن كان ذا أربعين رجلاً، أو غيمة، أو مطراً فسيقبض عليه.. في لحظة واحدة ستجد أنه قد قبض عليه..

بم، بم، بم

-الحاضر يُعلم الغائب..

كيــف لا يُعلم؟.. ألا يُعلم أنه تم القبض على الأنتشومبا ذاك الذي جعل العمـــلة ورقـــاً، وأخـــذ أرواحنا، وجعلنا سراباً، سبب البطالة، المتهم الوحيد بإحلال المجاعة واليأس.. كيف لا تهتز الطبول؟

أوه.. إننا نعيش، قُبض أخيراً على الأنتشومبا.

غــداً سترى كم العسل رخيصاً، والدبس أيضاً.. ستصبح عملتنا ذهباً، وقروشـــنا فضـــة تـــتلامع كشـــمس الظهيرة.. آه، سترى الأطباق والقدور والأباريق.. ستجد العسال والدباس يتوسلان إليك لتشتري أكثر..

-هل نظري غير سليم، أو أن لمعان النقود ذوى؟

-رفع الدباس سعر دبسه مرة أخرى.

-كذلك بائع الأباريق ذات الصفارات..

-انظر، أهذه نقود أم صابون دون رائحة؟

بدأ الهمس..

-هس.. فس، فس.. هرب الأنتشومبا من الزنزانة.. هس.. فس، فس؟

-صحيح؟

-فس، فس.. هش، فس س. وأنا سمعتُ بهذا.. بالتأكيد.. فس س، فس، فس.. انظر ألا ترى الخازوق في مؤخرتي؟

❑❑❑

الرجال اليابانيون غير المرئيين

قصة: غراهام غرين

■ ترجمة: توفيق الأسدي ■

كان هناك ثمانية رجال يابانيين يتناولون وجبة غداء من السمك في "مطعم بنتلي". نادراً ما كانوا يتبادلون الحديث بلغتهم غير المفهومة، ولكنهم حين يفعلون يرفقون ذلك بابتسامة مهذبة وغالباً بانحناءة صغيرة. كانوا جميعاً عدا واحد منهم يرتدون النظارات. أحياناً، كانت فتاة جميلة عند النافذة، وراءهم مباشرة، تلقي إليهم نظرة عابرة، ولكن بدا أن مشكلتها الخاصة كانت جدية إلى حد لم تكن قادرة معه على بذل اهتمام حقيقي بأي شخص آخر في العالم عدا نفسها ورفيقها.

كان لها شعر أشقر غير كثيف ووجه جميل دقيق الملامح من طراز "ريجنسي"(1)، بيضاوي كما في المنمنمات، رغم أن طريقتها في الكلام كانت قاسية... ربما كانت تلك لهجة المدرسة، مدرسة روديان أو كلية تشلتنهام للبنات والتي لم يمض على مغادرتها لها زمن طويل على ما يبدو. كانت تلبس خاتماً رجالياً منقوشاً في أصبع الخطوبة. وبينما كنت جالساً إلى مائدتي، والرجال اليابانيون فيما بيننا، قالت: "إذن كما ترى نستطيع أن نتزوج في الأسبوع القادم".

ــ "ماذا؟"..

بـــدا رفيقها مضطرباً بعض الشيء. ملأ كأسيهما بنبيذ الشابليه، وقال: "طـــبعاً، ولكن أمي..." فاتني بعض من حوارهما في تلك اللحظة، لأن أكبر الـــرجال اليابـــانيين ســـناً انحنى عبر المائدة، مع ابتسامة وانحناءة صغيرة، ونطـــق بفقرة كاملة مثل غمغمة من قفص طيور كبير، بينما انحنى الجميع نحوه وابتسموا وأصغوا، ولم أستطع مغالبة الإصغاء إليه أنا نفسي.

كـــان خطيـــب الفتاة يشبهها من حيث الشكل. استطعت أن أراهما مثل منمنمـــتين معلقتين جنباً إلى جنب على لوحين خشبيين أبيضين. كان يليق به أن يخـــدم كضـــابط شـــاب في أسطول نلسون (2) في تلك الأيام حين كان ضعف ما مع حساسية أمرين لا يعيقان المرء عن نيل الترقيات.

قـــالت: "ســـيعطونني سلفة تبلغ خمسمائة جنيه ، كما سبق لهم وباعوا حقـــوق نشـــر الطبعة ذات الغلاف الورقي." جاء التصريح التجاري الجاف بمثابة صدمة لي. كانت صدمة أيضاً لأنها كانت من زميلة لي في المهنة. لم يكن عمرها يتجاوز العشرين. إنها لتستحق شيئاً أفضل من هذه الحياة.

قال: "ولكن خالي...".

"أنـــت تعرف أنك لا تنسجم معه. ولكن هكذا نستطيع أن نكون مستقلين تماماً.".

قال بضغينة: "أنت من ستكون مستقلة.".

"لـــن تلائمـــك تجارة النبيذ، أليس كذلك؟ لقد تحدثت مع ناشري عنك، وهناك فرصة جيدة جداً.. إذا ما بدأت ببعض القراءة..."..

"ولكني لا أعرف شيئاً حول الكتب.".

"سأساعدك في البداية.".

"تقول أمي إن الكتابة عكاز جيدة...".

قالت: "خمسمائة جنيه ونصف حقوق نشر الطبعة ذات الغلاف الورقي عكاز متينة جداً.".

"شراب الشابليه جيد، أليس كذلك؟".

"أعتقد ذلك".

بـدأت أغيـر رأيي فيه... لم تكن لديه اللمسة النلسونية. كان محكوماً بالهـزيمة.. جاءتـه من الجانب وحاولت أن تهزه من الأمام والخلف: "هل تعرف ما قاله السيد دوايت؟".

"من هو دوايت؟".

"حبيـبي، أنت لا تصغي، أليس كذلك؟ إنه ناشري. قال: إنه لم يسبق له أن قـرأ روايـة أولى في السنين العشر الأخيرة فيها مثل تلك القدرات على الملاحظة".

قال بحزن: "هذا رائع.رائع".

"ولكنه يريد مني أن أغير العنوان".

"ماذا؟".

"إنـه لا يحـب (الجـدول دائم الدوران). يريد أن يسميها (المجموعة التشلسية).

"وما الذي قلته؟".

"وافقـت. أعتقد فعلاً أنه في الرواية الأولى على المرء أن يحاول إبقاء الناشـر سـعيداً، وخاصة حين يكون هذا على وشك أن يدفع نفقات زواجنا، أليس كذلك؟".

"أرى مـا تعنينه.". وراح بشرود يحرك شراب الشابليه بشوكة... ربما قـبل الخطوبة كان يشتري الشمبانيا دائماً. كان الرجال اليابانيون قد أنهوا وجـبة السـمك، وكانوا يطلبون بذلك القليل من اللغة الإنكليزية إنما بتهذيب شديد، من النادلة متوسطة العمر، سلطة فواكه طازجة. نظرت الفتاة إليهم ثم نظـرت إليّ، ولكني أعتقدأنها لم تر سوى المستقبل. أردت كثيراً أن أحذرها ضد أي مستقبل يبنى على رواية أولى تسمى (المجموعة التشلسية). كان لي

رأي أمـــه أنـــا أيضاً. كانت فكرة مهينة، ولكني كنت على الأرجح في سن أمها.

أردت أن أقــول لهـــا: هل أنت واثقة من أن ناشرك يقول لك الحقيقة؟ الناشــرون بشــر. قــد يبالغون أحياناً بمزايا الشباب والجميلات. هل ستقرأ (المجموعـــة التشلســية) بعد خمس سنوات؟ هل أنت مستعدة لسنوات الجهد ((لــلهزيمة الطويلة لأنك لا تفعلين شيئاً جيداً؟)) مع مرور السنين لن تصبح الكــتابة أســهل، والجهــد اليومـــي سيصبح أصعب على التحمل، أما تلك ((القــدرات عــلى الملاحظة)) فستضعف. وسيحكم عليك مع وصولك سن الأربعين بما أنجزته وليس بما تعدين به.

"ستكون روايتي التالية حول سان تروبيه.".

"لم أعرف أنك زرتها من قبل.".

"لــم أزرهـــا.العين الجديدة هامة جداً. فكرت في أن نقضي هناك ستة أشهر.".

"لن يكون قد تبقى الكثير من السلفة آنئذ".

"الســلفة مجرد سلفة. سأحصل على خمسة عشر بالمائة بعد بيع خمسة آلاف نســخة وعشرين بالمائة بعد عشرة آلاف. وبالطبع سأنال سلفة أخرى يـــا حبيـــبي حيـــن ينـــتهي الكتاب الجديد. سلفة أكبر لو حققت (المجموعة التشلسية) مبيعات جيدة.

"فلنفترض أنه لم يحققها.".

"يقول السيد دوايت إنه سيحققها. لابدّ أنه يعرف".

"من شأن خالي أن يعطيني كبداية ألفاً ومائتين.".

"ولكن يا حبيبي، كيف ستستطيع القدوم إلى سان تروبيه. إذاً؟".

"ربما من الأفضل أن نتزوج لدى عودتك؟".

قــالت بقســوة: "ربما لن أعود إذا حققت (المجموعة التشلسية) مبيعات كافية.".

"أوه".

نظرت إليّ وإلى مجموعة الرجال اليابانيين. أنهت نبيذها. قالت: "هل هذا شجار؟".

"كلا".

"لديّ عنوان الكتاب التالي:"(الأزرق اللازوردي).

"ظننت أن اللازوردي هو الأزرق".

نظرت إليه بخيبة أمل."لا تريد حقاً الزواج من روائية، أليس كذلك؟".

"لست روائية بعد.".

"لقــد ولــدت روائيــة.. هكــذا يقــول الســيد دوايــت. قدراتي على الملاحظة...".

"أجل. قلت لي ذلك، ولكن يا عزيزتي، ألا يمكن أن تمارسي الملاحظة من مكان أقرب قليلاً إلى الوطن؟ هنا في لندن.".

"فعلت ذلك في (المجموعة التشلسية) لا أريد أن أكرر نفسي. .

كــانت لائحــة الحساب قد وضعت إلى القرب منهما منذ بعض الوقت الآن. أخرج محفظة نقوده ليدفع، ولكنها اختطفت اللائحة وأبعدتها عن يديه. قالت:"هذا الاحتفال يخصني أنا".

"احتفال بماذا؟".

"إنــه بـــ(المجموعــة التشلســية) طبعاً. يا حبيبي أنت شديد الاهتمام بالزخـرف، ولكــن أحيانــاً... حسناً، أنت ببساطة لا تربط الأمور بعضها ببعض.

"أفضل بالأحرى.. لوأنك لا تهتمين...".

"كلا يا حبيبي، هذه المرة على حسابي. وحساب السيد دوايت طبعاً".

استسلم هو بينما كان اثنان من الرجال اليابانيين يتكلمان في آن معاً، ثم توقفا فجأة وتبادلا الانحناء، وكأنهما قد علقا عند باب ما.

حسبت الشاب والشابة منمنمتين متشابهتين، ولكن ياله من تباين بينهما، كان ذو الوسامة نفسه قادراً على احتواء الضعف والقوة. كان من شأن نظيرتها من طراز "ريجنسي"، على ما أفترض،أن تلد دزينة من الأطفال دون استخدام المخدر، بينما كان هو سيقع ضحية سهلة لأول عينين سوداوين في نابولي. هل سيكون هناك اثنا عشر كتاباً على رف مكتبتها في أحد الأيام؟ لابدّ لهذه الكتب أن تولد دون مخدر أيضاً.

وجدت نفسي آمل أن تثبت (المجموعة التشلسية) أنها كارثة وأن تتحول مؤلفتها في النهاية، إلى مهنة موديل للصور الفوتوغرافية، بينما يرسخ هو قدميه بقوة في تجارة النبيذ في سانت دجيمز. لم أحبب أن أفكر بها تحتل مكانة "المسز همفري وورد"(3). في جيلها... وليس ذلك لأني لن أعيش حتى ذلك الحين. تنقذنا الشيخوخة من تحقق كثير من المخاوف. تساءلت في أي مؤسسة نشر يعمل ياترى هذا السيد دوايت؟ استطعت أن أتخيل الدعاية المغالى فيها التي سبق له وكتبها حول قدراتها الكاشطة على الملاحظة. ستكون هناك صورة فوتوغرافية، لو كان حكيماً، على ظهر الغلاف، فكتّاب المراجعات، كما الناشرين، بشر وهي لم تكن تبدو مثل المسز همفري وورد.

استطعت أن أسمعهما يتحادثان بينما يأخذان معطفيهما من مؤخر المطعم. قال: "أتساءل ما الذي يفعله كل هؤلاء الرجال اليابانيين هنا؟"..

قالت: "يابانيون؟ أي يابانيين يا حبيبي؟ أحياناً أنت شديد التهرب إلى حد أنك لا تريد الزواج مني إطلاقاً".

❑

■ الهوامش:

(1)ـ ريجنســـي: آخر تسع سنوات(1811-1820) من حكم الملك جورج الثالث في إنكلترا.(المترجم).

(2) ـ نلســون: الأميــرال نلسون (1758-1805) وهو القائد البريطاني الشهير الذي هزم أسطول نابوليون في معركة أبي قير. .(المترجم).

(3)ـ المســز همفــري وورد: (1851-1920) روائية إنكليزية كتبت الكثير من الروايات الواقعية المتزنة.(المترجم).

□□□

مرسل السحب الممطرة

للكاتبة الهندية الحمراء: ليزلي مارمون سيلكو

■ ترجمة : حسن بحري ■

ولدت في البيكريك، نيو مكسيكو، عام 1948 وترعرعت في محمية لا غونا بوييلو، التي تقول عنها "كل ما أعرفه هو لاغونا. هذا المكان الذي أنا منه وهو كل شيء لي، ككاتبة وككائن بشري". روايتها الأولى "الطقس" طبعت عام 1977، و"القصاص" وهي مجموعة من القصائد الشعرية والقصص القصيرة، وقد طبعت عام 1981. (ومنها أخذت هذه القصة القصيرة).

-1-

وجدوه تحت شجرة الحور القطني الكبيرة، كان يلبس بزة كتانية زرقاء فاتحة وباهتة بحيث كان من السهل العثور عليه. كانت شجرة الحور القطنية تقف متفردة عن أيكة صغيرة من أشجار الحور القطني العارية في الشتاء والتي تنمو في مجرى النهر الرملي الواسع الجاف. كان قد مات منذ يوم أو أكثر وتاهت الأغنام وتفرقت في أعلى المجرى الجاف وأسفله.

جمّع ليون وأخو زوجته كين، الأغنام وتركاها في الزريبة في مخيم الأغنام قبل أن يعودا إلى شجرة الحور القطني. انتظر ليون تحت الشجرة بينما قاد كين الشاحنة الصغيرة في الرمال العميقة إلى حافة المجرى. نظر

إلى الشـمس بعيـنين نصف مغمضتين وسحب سحاب سترته- كان الطقس حـاراً بالنسبة لهذه الفترة من السنة. لكن هناك عالياً صوب الشمال الغربي كـانت الجبال الزرقاء لا تزال مغمورة بالثلوج. جاء كين يزحف نازلاً على الجرف المتكسر والمنخفض لحوالي خمسين ياردة، وكان يحمل معه بطانية حمراء.

قبل أن يلفا الرجل العجوز، أخذ ليون قطعة خيط من جيبه وربط ريشة رمادية صغيرة في شعر العجوز الأبيض الطويل. ناوله كين الصباغ وعلى الجـبهة المنخفضـة السمراء رسم خطاً أبيض وعلى امتداد أعلى الوجنتين رسـم خطين من الصباغ الأزرق. توقف وراح يراقب كين الذي كان يرش قبضـات مـن جريش الذرة وغبار الطلع في الريح التي كانت تهز الريشة الرمادية الصغيرة. بعدها ركع ليون ورسم بالصباغ الأصفر خطاً تحت أنف العجـوز العريض، وأخيراً، بعد أن خطّ بالصباغ الأخضر خطاً على امتداد ذقنه، ابتسم وقال:

"أرسـل لـنا السـحب الممطرة، أيها الجد" وضعا اللفافة في صندوق الشـاحنة الصـغيرة وغطياهـا بمشمع ثقيل قبل أن يأخذا طريق العودة إلى بويبلو.

انحرفا عن الطريق العام إلى طريق بويبلو الرملية. لم يبتعدا كثيراً عن المخـزن ومكـتب الـبريد حتى شاهدا سيارة الأب بولس قادمة باتجاههما. وعـندما ميـز الأب وجهيهمـا أبطأ سيارته ولوّح لهما ليتوقفا. أنزل القس الشاب نافذة سيارته "هل وجدتما تيوفيلو العجوز؟" سأل بصوت قوي.

أوقـف ليون الشاحنة "صباح الخير، يا أبتِ. كنا للتو في مخيم الأغنام. كل شيء على ما يرام الآن."

"شـكراً للإله على ذلك. إن تيو فيلو رجل عجوز جداً. كان يجب أن لا تتركوه وحيداً في مخيم الأغنام".

"لا، لن يفعل ذلك أبداً بعد الآن".

"حسناً، أنا مسرور، أنكما فهمتما. آمل أن أراكما في القداس هذا الأسبوع، استفقدناكما الأحد الماضي. حاولا أن تقنعا تيوفيلو العجوز بالمجيء معكما". ابتسم القس ولوّح لهما بينما تابعا سيرهما.

-2-

كانت لويز وتيريزا تنتظران. كانت الطاولة قد فرشت لوجبة الغداء، وكانت القهوة تغلي على المدفأة الحديدية السوداء. نظر ليون إلى لويز ثم إلى تيريزا.

"وجدناه تحت إحدى أشجار الحور القطني الكبيرة، في المجرى الجاف الواسع قرب مخيم الأغنام. أظنه قد جلس ليرتاح في الظل ولم ينهض بعدها." تمشى ليون تجاه سرير الرجل العجوز. كان الشال الأحمر ذو التربيعات قد نفض وفرش بعناية فوق السرير، ورتب القميص الصوفي الجديد البني مع بزة الليفز(*) المتينة والجديدة بشكل أنيق إلى جانب الوسادة. أبقت لويز الباب المنخلي مفتوحاً بينما كان ليون وكين يُدخلان البطانية الحمراء. كان تيوفيلو يبدو صغيراً وذابلاً. وبعد أن ألبسوه القميص والبنطال الجديدين بدا أكثر انكماشاً.

كان الوقت ظهراً فأجراس الكنيسة قرعت لصلاة التبشير. أكلوا الفاصولياء مع الخبز الساخن، ولم يقل أي منهم أي شيء إلى أن سكبت تيريزا القهوة.

نهض كين ولبس سترته. "سأبحث عن حفاري القبور. الطبقة السطحية فقط من التربة متجمدة. أظنه سيكون جاهزاً قبل العتمة."

هز ليون رأسه وأتى على قهوته. وبعد أن ذهب كين بفترة قصيرة، جاء الجيران وأفراد العشيرة بهدوء ليعانقوا أفراد أسرة تيوفيلو وليتركوا بعض الطعام على الطاولة لأن حفاري القبور سوف يأتون ليأكلوا عندما ينهون عملهم.

-3-

كـــانت السماء في الغرب طافحة بضوء أصفر شاحب. وقفت لويز في الخـــارج ويداهـــا فـــي جيوب جاكيت ليون العسكرية الخضراء التي كانت واســـعة جـــداً عـــليها. الجـــناز انتهى والرجال المسنون قد أخذوا شموعهم وحقـــائب الـــتمائم وذهـــبوا. انـــتظرت إلى أن وضع الجثمان في الشاحنة الصغيرة قبل أن تقول أية كلمة لليون. لمست ذراعه، ولاحظ أن يديها كانتا لا تـــزالان مغـــبرتين مـــن جريش الذرة الذي نثرته حول العجوز. وعندما تكلمت، لم يستطع ليون سماعها.

"ماذا قلتِ؟ لم أسمعكِ"

"قلت إنني كنت أفكر بشيء ما."

"بماذا؟"

"حول رش القس للماء المقدس من أجل الجد. عندها لن يعطش."

حـــدق ليـــون بـــزوج المقسين(**) الجديد الذي كان قد صنعه تيوفيلو للرقصـــات الطقوســـية فـــي الصيف. كان شبه مخفي تحت طرف البطانية الحمراء. كان الطقس يزداد برودة وكانت الريح تكنس الغبار الرمادي على طريق بويبلو الضيقة. وكانت الشمس تقترب من الهضبة المتحدرة الجوانب والطويـــلة حيـــث تخـــتفي خلال الشتاء. وقفت لويز هناك ترتجف وتراقب تقاســـيم وجهه. ثم سحب سحاب سترته وفتح باب الشاحنة. "سأرى فيما إذا كان هناك".

-4-

أوقـــف كيـــن الشاحنة الصغيرة قرب الكنيسة، نزل منها ليون، ومن ثم تـــابع كين مسيره هابطاً التلة إلى المقبرة حيث كان الناس ينتظرون. طرق ليـــون على الباب القديم الذي نقشت عليه رموز الحمل. وخلال انتظاره رفع عيـــنيه ونظـــر إلى زوج الأجـــراس المهداة من ملك إسبانيا وأشعة الشمس

المتأخرة تغمرهما في برجهما.

فـتح القس الباب وابتسم عندما رأى من الطارق. "ادخل! ماذا جاء بك إلى هنا هذا المساء؟"

مشـى القس تجاه المطبخ، ووقف ليون وقبعته في يده، يلعب بسديلتي الأذنيـن ويـتفحص غـرفة المعيشـة- الصوفا البنية، والأريكة الخضراء والمصـباح النحاسي الذي يتدلى من السقف بسلسلة. سحب القس كرسيًا من المطبخ وقدمه لليون.

"لا، شـكراً، يـا أبـتِ. جئت فقط لأسألك أن تجلب ماءك المقدس إلى المقبرة."

ابـتعد القـس عـن ليون ونظر خارجاً عبر النافذة إلى الفناء المليء بـالظلال وإلى نوافـذ حجرة الطعام في رواق الراهبات عبر الفناء. كانت السـتائر ثقيـلة، والضوء من الداخل يتسرب خلالها بشكل باهت، كان من المستحيل رؤية الراهبات في الداخل وهن يتناولن عشاءهن.

"لمـاذا لـم تخـبرني أنه قد مات؟ كان يمكن أن أقدم صلاة الوداع في جميع الأحوال".

ابتسم ليون. "لم تكن ضرورية، يا أبتِ"

أرخى القـس بصـره ناظـراً إلى حذائه البني البالي وحواف غفارته الممزقة:" كان هذا ضرورياً من أجل الدفن المسيحي.

كان صوته بعيداً، وظن ليون أن عينيه الزرقاوين بدتا متعبتين.

"حسناً يا أبتِ، نرغب فقط أن يكون لديه الكثير من الماء."

غـاص القس عميقاً في الأريكة الخضراء والتقط مجلة تبشيرية صقيلة قـلب الصـفحات المـلونة المليئة بمرضى الجذام والوثنيين من دون النظر إليها.

"كمـا تعرف لا أستطيع فعل ذلك يا ليون. كان لابد من تقديم الطقوس

الأخيرة والقداس الجنازي على الأقل". وضع ليون قبعته الخضراء على رأسه وسحب السديلتين فوق أذنيه. "تأخر الوقت، يا أبت. يجب أن أذهب".

عندما فتح ليون الباب نهض الأب بولس واقفاً وقال "انتظر". غادر الحجرة وعاد يلبس معطفاً بنياً طويلاً. لحق بليون إلى الخارج عبر باحة الكنيسة المعتمة إلى الدرجات اللبنية أمام الكنيسة. توقف كلاهما ليمرا عبر المدخل اللبني الواطئ. وعندما أخذا ينزلان التلة إلى المقبرة كان نصف الشمس لا يزال مرئياً فوق الهضبة المتحدرة الجوانب والطويلة.

اقترب القس من القبر ببطء، متعجباً كيف حفروه في هذه التربة المتجمدة، وتذكر بعدها أنها نيو مكسيكو، وشاهد كومة الرمل البارد المتهلهل إلى جانب الحفرة. وقف الناس متراصين إلى جانب بعضهم البعض وسحابة من البخار تتصاعد من وجوههم. نظر القس إليهم وشاهد كومة من السترات والقفازات واللفائع بين الأعشاب الصفراء والجافة التي نمت بين القبور ونظر إلى البطانية الحمراء، غير متأكد من أن تيوفيلو كان بهذا الصغر، راح يتساءل فيما إذا لم تكن هذه خدعة هندية ضالة- شيء ما يقومون به في آذار ليضمنوا حصاداً جيداً- وفيما إذا تيوفيلو العجوز هو الآن فعلياً في مخيم الأغنام يزرب الأغنام خلال الليل. مع ذلك وقف هناك، تلطمه الريح الجافة والباردة على وجهه العاري وينظر بعينين نصف مغمضتين إلى ضوء الشمس الأخير، جاهزاً لدفن البطانية الصوفية الحمراء بينما كانت أوجه رعية أبرشيته في الظل والدفء الأخير للشمس على أقفيتهم.

كانت أصابعه متيبسة، واستغرق وقتاً طويلاً لإزاحة غطاء عبوة الماء المقدس. سقطت قطرات الماء على البطانية الحمراء وامتصت على شكل بقع جليدية عاتمة. رش حفرة القبر بالماء، اختفى الماء حتى قبل أن يلامس الرمل البارد والمظلم، لقد ذكره ذلك بأمر ما- حاول استحضاره لأنه لو استطاع تذكره لربما فهم معنى ذلك كله.

رشّ ماء أكثر، هزّ الوعاء إلى أن فرغ. ونزل الماء عبر ضوء الغروب مثل مطر آب الذي يهطل والشمس لا تزال تشع مشرقة، فيتبخر

تقريباً قبل أن يلامس الأزهار الذابلة المسحوقة.

سـحبت الـريح معطف القس الفرانسيسكاني البني ودوّم بعيداً جريش الـذرة وغبار الطلع الذي كان قد رُشّ على البطانية. أنزلوا اللفافة إلى داخل الأرض، ولـم يهـتموا بفك القطع القاسية من الحبل الجديد المربوطة حول طرفي البطانية.

كـانت الشـمس قـد غابت، وبعيداً على طريق السيارات كان الجانب الشـرقي مـن الطـريق مليئاً بأنوار المصابيح الأمامية. مشى القس مبتعداً بـبطء. راقبه ليون يرتقي التلة، وعندما اختفى بين الجدران السميكة العالية، اسـتدار ليـون ليـنظر إلى الجبال الزرقاء الشاهقة المغمورة عميقاً بالثلوج والـتي لا تزال تعكس بقايا أشعة الغروب الحمراء. شعر بالارتياح لأن ذلك قـد انـتهى، وكان سعيداً بخصوص رشرشة الماء المقدس، فالآن يستطيع الرجل العجوز بكل تأكيد أن يرسل لهم سحباً راعدة كبيرة.

❑

**-الليفز : بنطـلون أزرق ضـيق تزود أجزاؤه الأكثر تعرضاً للبلى بأشباه أزرار نحاسية مقوية.*

***-المقسين : حذاء لا كعب له مصنوع من جلد ناعم مرفوع النعل عند جوانب القدم وفوق أصابعها حيث يتصل بقطعة جلدية على شكل حرف U فوق أعلى القدم.*

❑❑❑

صفيحة الغداء الفارغة

بقلم: دافيد معلوف

■ ترجمة: نزار غزاوي ■

مضى وقت طويل وهو يقف هناك. فلم يكن بمقدورها أن تتذكر آخر مرة نظرت فيها عبر المرج ولم يكن واقفاً في ذلك الامتداد المرجي الواسع المجزوز بعناية بين شجرة البوديليا وشجرة السفرجل المزهرة، بكتفيه المرتخيتين قليلاً ويديه المتدليتين على نحو رخو إلى جنبيه. وقف بلا حراك رافعاً وجهه تجاه المنزل، تماماً كانتظار تاجر بعد أن قرع جرس الباب، لكنه لم يحصل على إجابة، أملاً بظهور شخص ما من إحدى نوافذ البيت العلوية في نهاية المطاف. فهو لم يبد على عجلة من أمره، وغير منتبه إلى طيور الكيبوراونغز التي اندفعت كأجسام ثقيلة عبر الهواء قاطعة الهدوء بصرخاتها الخشنة. بينما وثبت أخريات على العشب محركة أذيالها من جنب إلى آخر وكأنها بناديل إيقاع سوداء.

في الأصل، كان ظل المنزل عند قدميه ولكنه تراجع أمامه عندما أخذت ساعات النهار بالانقضاء. وهو يقف الآن في رقعة واسعة مشمسة ماداً ظله. أما خلفه، ولعدم وجود سياج يحول بين الحديقة والشارع، اندفعت سيارات وعربات محطة ناقلة الأطفال إلى المدرسة أو الروضة وشاحنات نقل ملونة وعربات خدمة فوق القار الحار. وحيث وقف، ارتفع أنبوب حديدي بطول قدمين عن المرج كمنفاق مشكلاً الشيء الوحيد الكائن بينه وبين شجرة البوديليا.

في بداية الأمر، أطلقت صرخة حادة قصيرة لدى رؤيتها ذلك الشخص الواهي النحيل بظله المتقاصر لدى مرورها بالحائط الزجاجي لغرفة الطعام. غـريك!. مـن المحتمل أن يكون هذا الشخص الواقف هناك والشارع فقط خـلفه هو غريك. فلابد وأن يكون غريك بمثل هذا العمر الآن. وقطعاً للشك بـاليقين، مضـت مباشرة إلى النافذة وحدقت بذلك الشخص. فأدركت بجزء عقـلها الـذي يلاحـظ هذا الغريب أن غريك متوف منذ سبع سنوات. على الرغم أنها لم تتقبل هذه الحقيقة بالجزء الثاني منه حيث ما زال الولد يمضي قدمـاً فـي امـتلاء حياتـه؛ ما زال ينمو. لذلك عرفت كيف بدا تماماً عند الخامسة عشرة والسابعة عشرة من عمره. وكيف سيبدو الآن في العشرين.

هـذا الشـاب يختلف تماماً عنه. فهو ذو كتفين منحنيتين، وقد بدا عليه الانفعـال، بملابـس رثة وغير مناسبة تماماً مما ينم عن الفقر لا الموضة. ومن المحتمل أن يكون ريفياً –لأن ملابس الريفيين تشبه هذه الملابس – أو أنـه قـد جاء من عصر آخر ببنطاله القطني المرخي ذي الثنيات وقميصه بـدون قـبة، وبقبعته اللبادية ذات الحواف العريضة. وكما تخيلت، بدا هذا الشاب كما بدا الشباب في طفولتها؛ الشباب العاطل عن العمل. وعلى الرغم مـن أنه نحيل، شاحب بأكمام نصف مثنية على ذراعيه النحيلتين كالأسلاك، لكـنه لم يكن أبداً تحت وطأة الخوف، ولابد وأنه قد رآها عند النافذة تلاحظ وجوده.

سـنوات الكساد. نعم، لقد ذكرها هذا الشاب بتلك الأيام. بأولئك الرجال ذوي السيقان الواحدة والأذرع الواحدة –بينما كان البعض الآخر بدون أذرع وسـيقان ممـا يوقـع الكآبة في النفس. الرجال الذين لازموا زوايا شارع طفولـتها، وقـد ارتـدوا أسـمالاً يختلط فيها الزي العسكري بالزي المدني عارضـين للبيع أربطة أحذية أو أقلام رصاص. أحياناً عندما تجيب جرس الباب الخلفي، فإنك ستجد أحدهم يقف على العتبة يسألك عن عمل؛ أي شيء ليحميهـم مـن مجرد الصدقة أو الإحسان، كالحصاد، أو تنظيف البلاليع أو إزالـة أوراق الشجر من أنبوب المجاري المسدود أو تصليح الأحذية. ولكن

عندما لا يكون هناك أي عمل على الإطلاق ليقوموا به، فهم يقفون ببساطة كما يقف هذا الرجل، منتظرين ما يمكن أن تقدم لهم من فنجان من الشاي مع شريحة من الخبز والمربى أو البقايا المكشوطة من زبدية دهن الشواء. أو ستة بنسات زائدة إذا كان بإمكانك أن تستغني عنها. وعلى كل حال، ليس المهم كم أو ما تقدم، لأن التقديم بحد ذاته أقل أهمية من الإدراك غير المحدود لوجودهم، وغير ذلك أنك اعتدت على وجودهم. وكطفلة، في ذلك الوقت، كانت تقف خلف الأبواب الشبكية في بلدتها الريفية التي ترعرعت فيها، مشاهدة كيف تتعامل أمها مع هؤلاء الرجال قائلة في نفسها، "هذا أحد الطقوس. لابد من وجود وسيلة للقيام بهذا الشيء حيث يبقى كبرياء الإنسان مصاناً وكذلك كبرياؤك". لكن عندما كبرت كانت سنوات الكساد قد انتهت، وبدلاً عنها كانت الحرب. حينها لم يكن عليها أن تستعمل مثل تلك الحكمة نصف المكتسبة.

خرجت الآن إلى فناء المنزل والهواء يباعد بينهما عوضاً عن النافذة الزجاجية. وهنا نظرت إليه. فحتى هذه اللحظة لم يبد لها أنه شخص تعرفه. وبينما وقفت ساكنة تراقبه – حيث أنها أمضت وقتاً لابأس به على هذه الحالة – لاحظت أنه قد تحرك قليلاً ولا يزال يتابع في تحركه. فقد كان يدور مع الشمس، رامياً بوجهه إليها تماماً كالنباتات. وعلى هذا ظنت أنها من الممكن أن تعتاد عليه إذا حدث وأن قرر البقاء هنا مادا بجذوره في الأرض. وعلى كل حال، لا ضرر من وجود شاب عادي تماماً بدلاً من شجرتي البوديليا والسفرجل المزهرة!.

عادت أدراجها إلى المنزل، وعزمت على المضي بأعمالها المنزلية. ونظراً لانشغال المنزل بشخصين فقط فلم يكن هناك من داع إلى ذلك. ومع هذا فهي تكرر نفس الأعمال كل يوم بادئة بالأثاث في حجرة الجلوس: كنفض الغبار والتلميع والحيطة بأن لا تلمس لعبة زوجها المفضلة. والتي هي عبارة عن لعبة شطرنج إلكترونية تشغل طاولة بمفردها ومحاطة بمصابيح، فحقيقة الأمر أنها تخشى العبث فيها أو بالأحرى هي تخاف منها.

فـــي الماضي نظرت إلى هذه اللعبة على أنها متطفل. أما الآن فهي تعتبرها ضـــيفاً صعباً ولكنه دائم. لهذه اللعبة القدرة على إعلان الحركات التي تريد وذلـــك عبر إطلاق صوت جاف وميت، تماماً كصوت رجل يتكلم، واضعاً ملقطاً على أنفه أو أنه يتكلم من خلال غطاء تابوت رقيق. وذات مرة حدث وأن أثارتهـــا بالخطأ. كان ذلك في تلك الأيام عندما كانت تمتعض لوجودها. وعـــندما انصرفت إلى نضد المائدة انبجس الصوت. كئيباً وفاتراً يسقط في الغـــرفة واحـــدة مـــن توجيهاته القاتمة؛ الملكة لقلعة الملك خمسة. في هذه اللحظة شعرت كما لو أن هذا الشيء الذي اعتبرته دائماً حقيقياً ولكنه مجرد مـــن الحياة قد قرر فجأة الاحتكاك معها معلناً حاجة خفية المعنى. حينها فقط أحست بتغلبها على مخاوفها تجاه هذا الشيء.

أنهـــت غرفة الجلوس وذهبت رأساً إلى الحمام غير معرجة إلى النافذة مـــرة أخـــرى. وهناك نزلت على ركبتيها وبدأت بتنظيف حوض الاستحمام وتجويـــف المرَش والمغسلة والمرحاض. وبعد أن أنهت عملها مضت على الفـــور إلى غـــرفة الجلوس ونظرت. لا يزال هناك وقد استدار ربع دائرة كامـــلة حيـــث أنها رأت جسده الواهي بشكل جانبي. ولكن ماذا كان يحدث؟ فالشـــاب بـــلا ظل. لقد اختفى ظله كلياً. فمن الملاحظ أن الصنبور الحديدي يمد بظله أما الشاب فلا ظل له. وبعد دقيقة كاملة مشحونة بالذعر، تبينت أن مـــا اعتـــبرته ظـــلاً للصنبور كان في الواقع رقعة مظلمة من العشب حيث سقطت قطرات الماء. لم يكن ما رأت مثيراً للغرابة لأن الوقت كان منتصف الـــنهار. ثم أقدمت على عمل غريب. فبدون أي تصميم مسبق، مضت إلى المطبخ وجمعت المقادير من طحين وزبده وتوابل لتحضر عجينة البسكويت المتـــبل مع حبات فول سوداني صحيحة. وفي غمرة انشغالها بإعداد سريع لـــلمقادير، أخـــذت بمـــتعة تحضير الكميات بمعاييرها الصحيحة وذلك عن طـــريق شعورها بالأشياء أو العادة. لم تكن هذه البسكويتات لتحمل أي اسم خـــاص. فهي تعلمت إعدادها عندما كانت صغيرة من فتاة كانت عندهم في الريف. دفعت وتيرة خلط وسكب الخليط على ورقة كتيمة للزيوت بذاكرتها

لـــلوراء؛ إلى تـــلك الذات التي اتسمت بخفة الحركة والحيوية و الأكثر ثقة بالنتائج والوسائل. ومنذ أن توفي غريك أقلعت عن صنع هذه البسكويتات أو أنها لم تمتلك القدرة على إرغام نفسها لفعل ذلك لأنهن كن المفضلات لديه.

فـــي هذا الوقت وبينما كانت البسكويتات تخبز مالئة البيت بعبق حلاوة توابلها، أقدمت على عمل آخر بغير نية مسبقة. ذهبت إلى غرفة نوم غريك، الكائـــنة فـــي نهايـــة الردهة في الجانب الآخر من غرفة نومها هي وجاك، وبدأت بإنزال أعلام البطولة –الأخضر بالكتابة الذهبية والبنفسجي والأزرق التي ربحها في بطولات السباحة عن الحائط، بالإضافة إلى شهاداته في إنقاذ الغرقى وألقت بها بعناية على السرير. بعد ذلك أحضرت علبة كرتونية من تحـــت الـــدرج وحزمت الأعلام والشهادات ووضعتها في القاع. ثم أفرغت رف الكتب وأنزلت مجسمات الطائرات ووضعتها في العلبة الكرتونية أيضاً ومـــن ثم أزالت من درج المكتب مجموعة كاملة من الأشياء:أقلام رصاص ذات لوالب و أعقاب أقلام رصاص وأشرطة مطاطية وأنابيب صمغ وزوج مـــن الأصفاد وحزمة من أوراق اللعب. ومن الحمق بما فيه الكفاية أخذ أحد تلك الأشياء، لأن ذلك سيعرضك لصدمة كهربائية. وضعت كل هذه الأشياء فـــي علـــبة كـــرتونية مـــع درج ثان مليء بالمجلات ودفاتر مذكرات فالتة الأوراق، وأخـــذت العلـــبة خارجاً. وأخيراً أحضرت شراشف نظيفة وسوت الفـــراش. في هذه الأثناء كانت البسكويتات جاهزة لتسحب من الفرن. عدتها فكـــانت 23. ثم فتحت شباك المطبخ وبدون أن تنظر إلى المكان الذي يقف فيه الشاب، وضعتها على الحافة حيث فاحت منها رائحة توابلها الحلوة. بعد ذلك عادت إلى غرفة غريك وجلست على سريره بينما تبرد البسكويتات.

مســـحت الجـــدران البيضـــاء بعينيها متسائلة؛ الآن وقد عرتها، فبماذا بإمكان شاب في الثامنة والعشرين من عمره أن يملأها. فاكتشفت بغصة أنها لا تســـتطيع أن تحـــزر. وعـــندها فقـــط تسلل شخص آخر إلى وعيها. في منتصـــف ســـنوات دراســـتها في المدرسة جلس ولد على بعد مقعدين منها واســـمه ســـتيفي كين. وقد شعرت دائماً بالأسف عليه لأنه عاش وحيداً مع

عمـــة وكـــان فقيراً. عمل والده في سكة الحديد ولكنه فقد عمله بعد حادث عـــبور وانـــتحر على إثرها. حضور هذه الشخصية إلى ذاكرتها يعود إلى وجـــود ذلـــك الشاب في الخارج. فكما هي حاله، كان كتفا ستيفي كين أيضاً ضـــيقتين ومنحنيـــتين وكـــان ذا وجه شاحب بشكل غير طبيعي، ومعصماه نحيـــلان وعاريان وكأن الجلد مسلوخ عنهم، وقد فاحت منه رائحة صابون تنظيف. أما شعره فكان فأري اللون وقد برز على شكل خصال خلف أذنيه. وقالوا مرة إن عمته قصت له شعره بوساطة قصعة مخصصة لصنع فطيرة البودينغ.

لفقـــر حاله، تعذر على ستيفي كين الذهاب إلى دور السينما في أمسيات الســـبت أو الحصول على مذياع لسماع المسلسلات. كما لم يكن عنده القدرة على المشاركة في الأحاديث والجدال المثير والذي صنعوا من خلاله عالمهم الخـــاص. وعـــند تناولهم لوجبة الغداء كان يجلس بمعزل عنهم في الجانب الـــبعيد من الساحة؛ ذلك لأن صفيحة الغداء المعدنية التي اعتاد والده حملها معـــه إلى سكة الحديد كانت فارغة. وإن وجد فيها شيء فأفضل ما يمكن أن يكون هو شريحة خبز ودهن شواء. هي الوحيدة التي كانت تعلم بهذا الشيء ولكن أكثر ما صدمها هو أن ستيفي لم يكن مستاء من كونه فقيراً. وشعرت بضـــرورة استيائه من ذلك. أحياناً وعندما كانت عقدة حنجرته ترتفع وتهبط مـــن إثارته، كان وجهه يتقد عند الوجنتين بوهج الشباب و المرح حيث أنها رغـــبت بأن تمد وتلقي بأصابعها برفق على بشرته لتشعر بالدفء. لكنها لم تفعـــل ذلك لظنها أنه من الممكن أن يسيء فهم العطف الذي غمرها كافتتان صـــبياني أو كشفقة وهو ما أسوأ من ذلك. هذا العطف الذي شمله بالتأكيد، ولكنه لم يكن يشعر به.

تـــرك ستيفي كين المدرسة في الرابعة عشرة من عمره ومضى للعمل في سكة الحديد كما كان والده. كانت أحياناً تراه في بذلة عمال سكة الحديد، بصرج أسود، مرتدياً قبعة سوداء من اللباد – وذلك جعله يبدو أكثر نحفاً من قـــبل عـــند الوجنتين والذقن – حاملاً صفيحة الغداء البالية نفسها. كمن في

رفضه الشبابي لأن يخضع أو يعيش بمرارة شيء ما واصل في تحريك مشاعرها. وحتى الآن وبعد عدة سنوات، بإمكانها رؤية قفا رقبته النحيلة وربما قد مالت إلى ذلك – غير آبهة إذا ما قد أسيء فهمها أو أن تلمس بشرة جسده المتشققة.

التحق ستيفي بالجيش عندما بلغ الثامنة عشرة، وقتل في الحال. عرفت ذلك من خلال الصحف فقد كان هنا اسمه فقط.

أما هذا الشاب المتسمر في الخارج، فهو يشبه ستيفي كين، خصوصاً عندما رأته لآخر مرة مرتدياً قبعة ناعمة وصدرية صرج عمال سكة الحديد، بأكمام مثنية على ذراعيه النحيلتين كالأسلاك، لم ينمح ذلك من ذاكرتها مع أنه لم تجمعهما أية علاقة. فالمسألة كما فهمتها تتعلق بصيغتي الظلم. الأولى قاسية ولكن من الممكن تغييرها. أما الصيغة الأخرى فلا تحتمل التغيير؛ كالإطاحة بولد ذي ثلاثة عشر ربيعاً عن سرج دراجته إلى حفرة لا قرار لها. إضافة إلى ذلك، فالمسألة تتعلق أيضاً بصفيحة الغداء الفارغة التي رغبت بملئها بالبسكويت ذي حبات الفول السوداني والتي لا تحمل اسماً خاصاً.

خرجت الآن مسرعة إلى بسكويتاتها اللواتي كن قد بردن كفاية لوضعهن في البرميل، عدتهم فكن 23 كما في السابق. وطبعاً لا زال الشاب واقفاً على المرج خلف النافذة. فقد مكث طوال فترة بعد الظهر. وعندما جاء جاك كان هناك وسط الظلال المتكاثفة.

في هذه اللحظات، تأكدت من ماهية هذا الشاب ولكنها لم تشأ بتأكيد ظنونها. فكم هو مرعب أن تمضي إلى شخص ما ماداً يدك لتتبين إذا ما كانت ستخترقه ولكنها لا تخترقه.

احتسيا الشاي، وبعد نظرة خجلة من جاك إليها والتي تظاهرت بعدم رؤيتها، تناول بسكويتة وأكلها ببطئ (أصبح عدد البسكويتات 22). لاحظت أنه حاول ألا يظهر كم كان مهزوماً من الداخل. يا لجاك المسكين!. بعد ذلك

وبينما جلس إلى لعبة شطرنجه الإلكترونية وقد أخبره الصوت الآلي بالحركات المترتب عليه القيام بها لها، غامرت بالنظر إلى النافذة مسترقة النظر. لقد كانت تمطر برفق في الخارج وكانت أضواء الشارع باهتة وناعمة. وقد مرت سيارات ببطءمطلقة أشعة من الضوء وتقذف إطاراتها بتيارات من الماء أمامها.

وقف الشاب هناك في نفس الرقعة. وقد بللت ملابسه الرثة بالماء والتصقت به. وبللت أيضاً قبعته اللبادية حيث شكلت قطيرات من الماء نصف دائرة من النقاط اللماعة على حوافها وقد ملأ الضوء إحدى أطرافها.

قالت له: "أليس من المخيف أن تكون في الخارج في ليلة مثل هذه وليس من مكان تذهب إليه؟ لابد وأن هناك الكثير منهم يقفون أو ينامون تحت المطر". شيء ما في نبرتها التي كانت فاترة أيضاً مليء بعاطفة أثرت به وأزعجته بعمق مما جعله يعاف لعبته ويأتي إليها. وقفا معاً لبرهة مواجهين حائط الزجاج المظلم. التفتت موجهة نظرها تماماً إلى وجهه. ثم قامت بعمل غريب. توجهت إليه ورطمته بيدها على أضلاعه. فظن أنها ضربته – هكذا ظن المسألة. فقد كانت حركة غريبة منها!. بعد ذلك وباندفاع كما لو أنها راحة مفاجئة، قبلته.

لدي الكثير. ذلك ما أسرت في نفسها.

في الصباح التالي، وحيدة مرة أخرى، رفعت حاجيات الإفطار عن المائدة وقامت بغسلها وتنشيفها. ثم قامت بإعداد قائمة بقالة. عندها فقط مضت إلى النافذة. لقد كان يوماً مشرقاً وجيداً وكان هناك اثنان منهم. متشابهان ولكنهما مختلفان. كلاهما شاحب الوجه ويائس الهيئة، ذو كتفين نحيفتين وغير حليقين ومرتديان ملابس رثة. لكنهما لم يكونا أبداً متشابهين في الملامح. ولم يبد عليهما أنهما جاءا سوية لأنهما لم يقفا قريبين. لم يظهر أي شيء يجعلك تظن أنهما ينتميان إلى عصابة أو أن الأول قد جاء بالثاني أو دعاه إلى ذلك. ولكنهما اشتركا في شيء تماماً كما لو أن هناك مؤامرة ما. خمنت أنه في اليوم التالي سيكون هناك أربعة، وفي اليوم الذي يليه

سيصبحون ستة عشر وأخيراً سيأتي الكثير منهم؛ فلابد وأن هناك الملايين حيث لن يتسع المرج لهم جميعاً ولا حتى عشبة واحدة. لذلك سيتدفقون إلى الشارع ومن ثم إلى الشارع الآخر أيضاً حيث لن يبقى مكان للسيارات لتعبر أو تركن. وهكذا سيصل مدهم إلى الضاحية، فالمدينة و سيمتلئ القسم الأكبر من الأرض بهم. ولكنها البداية فقط.

لم تشعر أبداً أنها مهددة لأن الرجلين لم يوحيا بالخطر. فهما ببساطة يقفان ولا شيء غير ذلك. ولكنها فكرت بأنها ستمسك عن إخبار جاك بالأمر إلى أن يلاحظ ذلك بنفسه، وعندها سيقومان بعمل اللازم.

***

•دافيد معلوف (1934) شاعر روائي أسترالي. ولد في برزبن من أبوين أحدهما لبناني والثاني إنكليزي. درس في جامعة كوينز لاند ولكنه أمضى معظم حياته في إيطاليا و بريطانيا. عاد إلى أستراليا في عام 1968 ليحاضر باللغة الإنكليزية في جامعة سيدني، لكنه عاد إلى إيطاليا سنة 1977 حيث يقيم الآن ويعمل ككاتب متفرغ. لفت دافيد معلوف الأنظار أولاً كشاعر، ولكنه عرف فيما بعد كروائي. حازت روايته تذكر بابل (1993) على جائزة بوكر البريطانية. يتفحص معلوف في كتاباته العلاقة بين الحاضر والماضي، الثبات والتغير، ويعكس تجربة العيش في قارتين. كتب معلوف القصة القصيرة وله مسرحية.

□□□

حكايات من أونتاريو (كندا)

جيرمان لوميو

■ ترجمة: د. محمد أحمد طجو ■

الحكايات التي نقدم ترجمة لها مقتطفة من المجلد الثالث المعنون "حكايات بالفرنسية من أونتاريو" الصادر في عام 1974 عن دور النشر بيلارمان في مونتريال وميزون نوف ولازور في باريس ضمن سلسلة "حكى المسنون لي".

وقد جمع الحكايات وعلق عليها جيرمان لوميو مدير المركز الفرنسي للفولكلور في أونتاريو.

"المترجم"

الأمير الذي كان يريد تزوير قدره

يحكى أن أميراً كان يطوف ويطوف في ممرات قصره كلها، ويقفز، ويصرخ: "إنني أزور قدري، سوف أزور قدري! "ذهب عند بلوغه السابعة عشرة من عمره مع اثنين أو ثلاثة من خدمه ليتنزه في الغابة. لاحظ الأمير وخدمه حوالي الساعة الثالثة أو الرابعة بعد الظهر أنهم ضلوا طريقهم فسلكوا درباً يؤدي إلى مكانٍ بعيد. شاهدوا نوراً في نهاية الأمر، ووصلوا المنزل في وقت متأخر من المساء. سألوا إن كان باستطاعتهم النوم عند

مالكــه الــذي كان مزارعاً فقيراً. قدم المزارع الطعام لضيوفه، وحان وقت الــنوم، لكن المنزل لم يكن واسعاً بما يكفي لإيواء هؤلاء الزوار. نام الأمير ورجاله على العلف في مستودع الحصيد. كان مكان الأمير يقع تحت السقف الذي كان مثقوباً ويسمح للأمير برؤية السماء.

لم يكن الوقت متأخراً عندما استيقظ الأمير في الصباح، وبدأ ينظر إلى سقف المستودع. رأى هذه الكلمات المكتوبة: "سترى هنا النور بنت صغيرة هــذا المساء، وستصبح زوجة الأمير. سيكون لهذه البنت نجمة على ذراعها الأيسر". دهش الأمير كثيراً فلم يكف عن النظر إلى السماء.

عــاد فــي صــباح اليوم التالي إلى المنزل فوجد البنت هناك. عرض الأمير على المزارع الفقير مبلغاً كبيراً من المال مقابل ابنته. اتفق الطرفان عــلى المــبادلة، وأخذ الأمير البنت ووضعها في سلة صغيرة أعطاها لأحد خدمــه قائلاً لــه: "احمل هذه السلة لأحد أعمامي الذين يقطنون بعيداً، بعيداً جــداً". كتب الأمير رسالة إلى عمه يقول فيها: "عندما يصل خادمي مع هذه الطفــلة، تخــلص منها بأسرع وقت". ثم أغلق المظروف ووضعه في جيب الخادم الذي ذهب ومعه الطفلة والرسالة.

مشــى الخــادم ومشــى كثيراً، ووصل إلى شاطئ البحر بعد أن أعياه الــتعب. كانت هناك امرأة عجوز تغسل ثياباً. قدمت المرأة الطعام للخادم إذ إنه كان تعباً جداً. كان بحاجة للنوم والراحة لبعض الوقت.

كانت المرأة جنية في الواقع. سمعت بكاءً في السلة فهرعت لترى. ماذا رأت؟ رأت بنــتاً صــغيرة، لكــن الرضــاعة كانت ممتلئة بالحليب. أخذت الرضاعة وأفرغتها ثم نظفتها وحضرت رضاعة أخرى من الحليب الطازج للرضيعة.

نظــرت إلى الســلة ثم إلى الرجل الذي كان نائماً. قالت في نفسها إن الأمر مريب.

نظـــرت ثانيـــة إلى الـــرجل النائم الذي كانت ثيابه مفتوحة قليلاً. رأت رســـالة الأميـــر في جيبه. انتابها الفضول فأخذت الرسالة وقرأتها: "آه! آه! قالت في نفسها، سوف أغير محتواها". بحثت عن ورقة وقلم وكتبت ما يلي: "عمـــي، عـــندما يصل خادمي مع هذه الطفلة الصغيرة، اعتنِ بها جيداً حتى تصلك مني تعليمات جديدة".

أغـــلقت المغـــلف وأعادته إلى جيب الخادم. استيقظ الخادم أخيراً. أخذ حاجياتـــه وانطـــلق ثانيـــة. وصـــل إلى عم الأمير، وسلمه الطفلة الصغيرة والرسالة، وسلك طريق العودة.

كـــان العم مشغولاً جداً. قال في نفسه عندما قرأ الرسالة: "لابد أن شيئاً ما حصل خلال السفر. حسناً. سوف أعتني بها".

اعتنى العم بالطفلة فعلاً. كان مشغولاً دائماً إذ ساءت أموره وخسر كل شـــيء. كـــبرت الطفلة واضطرت لتركه والبحث عن مكان آخر تعيش فيه. وصـــلت إلى صياد مسن كان يطعم أسرته السمك الذي يصطاده، وبقيت مع تلك الأسرة.

ولكـــن ماذا حل بالأمير ورجاله؟ لقد غادر مع رجاله وضل الطريق، لكـــنه تابع على الرغم من ذلك حباً بالمغامرة. وصل وادياً اسمه "لا عودة". خطـــرت له فكرة. خلع الخاتم من إصبعه ورمي به في المنحدر وهو يقول: "سأتزوج الفتاة التي ستعيد لي خاتمي". كان واثقاً من أن خاتمه لن يعود إليه أبداً.

ابتـــلعت سمكة الخاتم. كانت تلك السمكة إحدى الأسماك التي اصطادها الصـــياد العجـــوز، ووضـــعها فـــي سلته، وعاد بها إلى منزله. بدأت الفتاة الصـــغيرة تـــنظف الســـمك فوجدت الخاتم، واحتفظت به دون أن تتفوه بأي كلمة.

حـــل الأميـــر ضيفاً على الصياد وقت الطعام. جلس إلى المائدة ليأكل.

تعـرفت عليه الفتاة الصغيرة فوضعت الخاتم قرب طبقه، إذ إنها كبرت ولم تعد طفلة صغيرة.

أخذ الأمير الخاتم. نظر إليه، وفحصه. نهض وبدأ يتكلم. عرض الخاتم عـلى الصـياد، وقال له: "لقد أعطتني الفتاة هذا الخاتم منذ قليل، وكنت قد عـاهدت نفسي عندما رميته في الوادي المسمى "لا عودة" بأن تصبح الفتاة التي ستعيده لي زوجتي.

كـان الأمـير يقصد الزواج من الفتاة، والتخلص منها فيما بعد بهدف تزويـر قدره. عندئذ تم التحضير لأمسية كبيرة، والاستعداد لزواج الأمير. دعـي جميع سكان المناطق المجاورة. وصل المدعوون في المساء لحضور الحفـلة الراقصـة، وجـلس الجميع بمحاذاة جدران صالة القصر، وأخذوا يقصون بعض الحكايات.

كـانت العجوز التي مزقت رسالة الأمير وكتبت رسالة غيرها موجودة بين الحاضرين.

بحـثت عـن الخطيبة قبل أن تبدأ حكايتها، رفعت الثوب عن ساعدها ونظـرت إلى النجمة الصغيرة التي كانت عليه ثم جلست، وقالت: "لقد جاء دوري لأن أحكي لكم حكاية: "أنا أيضاً عندي حكاية لكم".

بـدأت العجوز تحكي كل شيء، وقالت بعد أن انتهت من حكاية الطفلة الصغيرة: إنني أرغب أن أودعكم كما في حكايات "ألف ليلة وليلة"، وسوف أتابع حكاياتي في مساء الغد.

الأميرة التي انزعجت بثلاث كلمات

نشـر مـلك الإعـلان التالي ثلاث مرات: "من يستطع إزعاج أميرتي بـثلاث كلمات تكن زوجة له". تقدم عدد كبير من الأشخاص، إذ إن إزعاج أميرة بثلاث كلمات ليس أمراً سهلاً.

كانت امرأة عجوز وأم لثلاثة أولاد تسكن غير بعيد عن المدينة. عرف أحـد أولادهـا بأنه مجنون، لكنه كان على العكس من ذلك، أكثرهم مهارة. كان يدعى تي- جان، ويقال عنه "مجنون- ذكي". قرر أخواه اللذان يكبرانه سناً مقابلة الأميرة بقصد إزعاجها.

كـانت والدتهمـا تـريد ثنيهما عن مشروعهما لأن كثيراً من الشبان الأذكياء حاولوا إزعاجها وفشلوا. وعلى الرغم من ذلك فقد اتخذا قرارهما.

أراد تـي- جـان مقابلة الأميرة أيضاً، ورافق أخويه على الرغم من توبيخهمـا له. تعثر تي- جان في الطريق بسبب عقدة من الحطب فضربها بـرجله والتقطها ووضعها في جيبه. تابع تي- جان طريقه ثم توقف لقضاء حاجـة. "آه! افعـلها فـي قبعتك!" أوحى لـه أخواه. نزع تي- جان قبعته، ووضـعها أرضـاً ثم عمل بنصيحة أخويه وسألهما: "ولكن، ماذا سأفعل بها الآن؟"

-"حسناً ضعها تحت إبطك"

سارت الأمور كما يجب، ووصل الأخوة قصر الملك. اختار تي- جان "المجنون- الذكي" مكاناً منزوياً فيما جلس أخواه مع الحضور.

تقـدم الخاطـبون كلهم فرداً فرداً لإزعاج الأميرة، وفشلوا جميعاً. لمح المـلك الذي كان يجلس على كرسي أكثر ارتفاعاً تي- جان المنزوي فسأل: "وذلك السيد الذي يجلس على انفراد؟"

-إنه مجنون، دعه وشأنه! أجاب أخواه بحدة.

-ينـبغي أن يقابل الجميع الأميرة، وسواء كانوا أذكياء أم مجانين، قال الملك.

كـان تي- جان ينوي الرفض، لكن الملك أمره بالطاعة فنهض وتوجه نحو الأميرة.

بقي واقفاً أمامها، ونظر إليها نظرات خجولة، إذ إنها كانت جميلة جداً. خاطبها في نهاية الأمر قائلاً:

-إن لون بشرتك أحمر فاقع.

-آه يا سيد، إنني أشعر بحرارة شديدة من قدمي إلى رأسي، أجابت الأميرة.

-اسلقي لي بيضة، طلب منها تي- جان!

دهشت الأميرة لطلبه وأجابته:

-ليس عندي حطب!

أخرج تي - جان عقدة الحطب من جيبه، وقال لها:

-ها هي قطعة حطب.

شدهت الأميرة، وفكرت ملياً ثم ألقت نظرة شاملة على المدعوين، وصرخت بأعلى صوتها:

-قذارة!

-خذي!

الكاهن المزيف

كان في قديم الزمان رجل لديه أفكار مبتكرة. كان كثير الحيل والخطط السيئة، ويسير من قرية لأخرى. شعر مرة أنه فقد مكره، وأنه اضطر إلى قضاء عدة أيام دون طعام. وصل إحدى الكنائس في منطقة كيبيك حيث كانت الحياة شاقة. سمع أن الكنيسة المجاورة تحتاج إلى كاهن ففكر بالقيام بهذه المهمة.

حصل على ثوب قديم لأحد الكهنة، وتوجه إلى الكنيسة المجاورة،

وصرح أنه كاهن. دخل بيت كاهن الرعية الذي لم يدخله أي كاهن منذ وقت طويل فبدا كل شيء فيه مهجوراً. رتب الكاهن المزيف المكان وانتظر حتى يوم الأحد حيث قرع جرس الكنيسة.

احتج الناس، ولما أصبحت الكنيسة شبه ممتلئة، دخل الكنيسة وتقدم من المنبر بقصد وعظ الناس. قال لهم: "إخواني الأعزاء، نظراً لأنني تعب جداً فإننا سنتلو اليوم السبحة، ونترك القداس للأحد القادم حيث سأعرض عليكم أيضاً عظام أكبر قديسين عاشا على وجه الأرض. ثم استدار وترك المنبر، وتلا السبحة، وكرر عبارة "ليكن الرب معكم". كان ذلك كل شيء فغادر الناس الكنيسة.

بدأ الكاهن في أثناء الأسبوع يبحث عن عظام أكبر قديسين على وجه الأرض. لندعه في بحثه ولنعد إلى سكان المنطقة الذين بدؤوا يتذمرون.

ذهب بعضهم إلى حد القول: "اسمعوا إذاً، إنه مجنون حقير، ويفتقد العقل السليم على الأقل؛ ولابد أنه سوقي قدم من بعيد، وجاء يكسب قوته عندنا كراهب. سوف نحتال عليه!".

اقترح آخرون على الرغم من ذلك الانتظار ورؤية ما سيقدمه من شيء مفيد يوم الأحد التالي. "إن رأينا أن طقوس يوم الأحد المقبل تنم عن عقل سليم فسوف نصغي إليه، وإن رأينا عكس ذلك فسوف نرميه خارجاً".

إن الأحداث تتوالى بسرعة في الحكاية! جاء يوم الأحد فصعد الراهب المنبر وألقى موعظة قصيرة ثم نزل وأقام قداساً، وتلا السبحة ثم ذهب يبحث عن العظام التي جمعها الأسبوع الفائت.

عاد الراهب، وألقى خطبة: "لدي هنا، أيها الأخوة الأعزاء، عظام أكبر قديسين وجدا على سطح الأرض". كان الراهب قد جمع عظام أرنب بري، وعرض عليهم قوائمه وتابع قائلاً: "إخواني الأعزاء، هذا هو القديس فلوبيه! لقد أكلتم لحمه وشربتم دمه". ثم وضع عظم الأرنب البري وعرض عليهم

عظماً آخر: كان هذا العظم قائمة خروف. ثم قال: "إخواني الأعزاء، إنه القديس لينو. لقد أكلتم لحمه، وشربتم دمه، وصنعتم من صوفه جوارب، وقفازات، وكثيراً من صغار الكلاب!".

المزارع شبه المجنون الذي أصبح راهباً

يحكى أن مزارعاً ساذجاً بعض الشيء كان يقطن بعيداً عن المدينة، ويملك فدان ثيران يستخدمه في تنفيذ أعماله في المزرعة. وضع في أحد الأيام قمحاً في عربته، وقصد طحاناً ليطحن قمحه ويحصل على الطحين. ذهب رجل إلى بيته في أثناء غيابه ليقابل زوجته. قدح الاثنان فكرهما في إيجاد وسيلة للتخلص من الزوج الشرعي.

-هل تعتقدين أنك قادرة على ذلك؟، سأل الضيف المرأة.

-آه، نعم! وسوف تساعدني اليوم في قطع بعض أشجار الصنوبر الصغيرة.

زرع الإثنان أشجار الصنوبر على حافة الطريق بدءاً من نقطة بعيدة عن المنزل، ثم على جانبي حاجز الدخول وبمحاذاة الممر والإسطبل، وأخيراً حول المنزل كله. أصبح الديكور بذلك جاهزاً ولم يبق سوى عودة المزارع.

حل المساء، وعاد المزارع مع ثيرانه. كانت الثيران حين وصولها المزرعة تريد العودة بأي ثمن عن طريق الحاجز لأنها تعلم أنها في بيتها؛ لكن المزارع لم يكن يفهم الأمر بهذه الطريقة، وكان يمنعها: كان يعتقد جازماً أنه ليس في بيته. نجحت الثيران مع ذلك في دخول الفناء من فرط ما شدت. خرجت المرأة في تلك اللحظة من المنزل فخاطبها بأعلى صوته:

-طاب يومك يا سيدتي، أعتقد أن ثيراني تعبت، وترفض الذهاب أبعد من ذلك، وقد دخلت رغماً عني أملاكك، فهل نستطيع أن نبقى في ضيافتك

هذا المساء؟

-آه، نعـــم، طـــبعاً يا سيدي، انتظر إذاً هنا قليلاً، سوف أشعل القنديل وأقوم بمساعدتك.

دخـــلت المرأة المنزل، وأحضرت القنديل، لكن المزارع دخل الإسطبل مع ثيرانه وبدأ بربطها. عادت المرأة في الوقت المناسب لتضيء له المكان، لكـــنه لـــم يكترث بها إطلاقاً بسبب انشغاله بالاعتناء بثيرانه. دخلت الثيران الإســـطبل، وذهبت إلى مكانها دهش المزارع لرؤيتها وقال في نفسه: "ولكن ماذا يعني ذلك، كل شيء يشبه منزلنا!". نهض ونظر إلى المرأة وهو يقول:

-ســـيدتي، إنك تشبهين زوجتي، ولكنني أدرك جيداً أنني لست هنا في بيتي.

واعتـــنى المزارع بعدئذ بثيرانه ثم تركها وتوجه إلى المنزل. كان يرى أن كـــل شـــيء فـــي الطريق التي تقوده إلى المنزل يشبه أملاكه، لكنه كان يستدرك على الفور ويكرر: "إنني أدرك جيداً أنه ليس منزلي". دخل المنزل، ونظر ثم قال متعجباً:

-قولـــي لـــي إذاً، هل تتعمدين ذلك؟ إن كل شيء يشبه منزلي، وعلى الرغم من ذلك، فإنني أدرك جيداً أنني لست في بيتي!".

قدمت المرأة وضيفها الطعام للمزارع بعد مجاملات أخرى. وقال لهما بعـــد الطعـــام إنه تعب جداً ويريد أن يخلد إلى الراحة. صعدا به إلى غرفة غير غرفته. نزلت المرأة ثانية بعد أن نام، وقالت لضيفها:

-لـــدي هـــنا ثـــوب كاهن، سوف تتخلص في صباح الغد من زوجي، وسوف ترى أن الأمر لن يكون صعباً.

أعـــدت المـــرأة ثـــوب الكاهن ووضعته على الكرسي بجانب سريره. اســـتيقظ المـــزارع في اليوم التالي، ونظر إلى ثيابه، وقال في نفسه: "كيف

ذلـــك؟ لقد أصبحت اليوم كاهناً! هذا مؤكد، هذا هو الثوب. إنه ثوب كاهن! وها أنا إذاً كاهن!". وتبرج مثل كاهن ونزل بعد ذلك ليغتسل.

ألقت المرأة التحية عليه بأدب عندما رأته:

-طاب يومك، سيدي الكاهن.

-طاب يومك سيدتي.

-هل أمضيت ليلة سعيدة؟ هل نمت جيداً هنا؟

-آه، نعم، سيدتي، أشكرك كثيراً. لقد نمت جيداً.

-اقترب من الطاولة لأنني سأقدم لك وجبة الغداء!

جـلس المــزارع، وأخذ يتناول طعامه فطرحت عليه السؤال التقليدي التالي:

-هل قدمت من مكان بعيد؟ كنتُ تبدو متعباً جداً حين وصولك إلى هنا مساء أمس!

-أجل، لقد قدمت من مكان بعيد.

-هل تبحث عن مكان تعيش فيه؟

-نعم، أود لو أجد مكاناً أقيم فيه.

-لـم يعـد فـي الكنيسة المجاورة كاهن. لم لا تحاول أن تتدبر أمرك وتعمل كاهناً فيها؟

-إنهـا معلومة جيدة؛ سوف أذهب إلى هناك للحصول على معلومات أكثر دقة.

أكـل المزارع، وغادر المنزل، ومشى حتى وصل الكنيسة المجاورة. دخـل فوجدهـا فـي وضـع جيد. قدم نفسه على أنه كاهن فقبلته السلطات

الكنسية.

جـــرت تلك الأحداث في أواخر الأسبوع. دخل الكاهن الكنيسة رسمياً يـــوم الأحـــد فيما كان الناس ينتظرون بدء الطقوس. صعد إلى المنبر، أعد موعظة قصيرة تتحدث عن موضوع بسيط ثم أعلن:

-سوف أتلو السبحة فقط هذا الصباح. عودوا الأحد القادم، وسوف أقيم القداس كالعادة.

ثـــم نزل إلى "الخورس"[1] وأقام طقساً قصيراً، وتلا السبحة ثم خاطب الحاضرين قائلاً قبل أن يستدير ويختفي:

-اخوتي الأعزاء، هذا كل شيء!

تـــبادل الحاضـــرون الآراء: "أي نوع من المجانين هو؟ لا يبدو عليه الترهب أكثر مني!".

وقـــرروا أن يحـــتالوا عليه. قبل أحد المتطوعين في بداية الأسبوع أن يـــتظاهر بـــالموت فوضعه الآخرون في تابوت، ونقلوه إلى الكنيسة، وقالوا للكاهن الجديد:

-يقضـــي العـــرف هنا أن يسهر الكاهن في الكنيسة على المتوفى دون وجود أي شاهد.

-إن كان ذلك عرفاً فلا أستطيع الخروج عليه، أجاب الكاهن.

غـــادر الـــناس الكنيســـة، وبقي الكاهن بمفرده مع المتوفى: ذهب إلى "الخـــورس" حيث وضع النعش. بدأ يشعل الشموع . لاحظ بعد أن انتهى من إشـــعالها أن غطاء النعش يرتفع. لم يعر الأمر أهمية. عاد إلى النعش وجثا بالقـــرب مـــنه. ظـــن المتوفى المزعوم الذي يرقد في النعش أن الكاهن في الجـــانب الآخر. رفع حرف النعش فوجد نفسه وجهاً لوجه مع الكاهن. رآه

(1) *مكان جوقة المرتلين.*

الكـــاهن فنهض واثباً وفتح غطاء النعش. آه! كان المتوفى المزعوم متمدداً! لكــن الكـــاهن رأى فأســـاً بجانبه. أمسك الفأس وضرب رأس المتوفى عدة ضربات ثم غادر الخورس ثم الكنيسة عبر الباب الرئيسي.

اجـــتمع الناس أملاً في رؤية الكاهن والمتوفى المزعوم. ظهر الكاهن بمفرده، وقال لهم:

-اخوتـــي الأعـــزاء، اسمعوا إذاً. حينما تحضرون لي ميتاً كي أسهر عليه، انتظروا حتى يموت لتوفروا علي مهمة قتله!

أقـــام الحضـــور أمـــام الأمر الواقع القداس الجنائزي بالقرب من جثة المـــتوفى، وحـــافظ الكاهن منذ ذلك اليوم على منصبه، بينما عدت إلى هنا لأقص عليكم هذه الأحداث.

□□□

د - المسرح

1 ـ كهف سلمنقة ، بقلم: ميغيل ده ثربانتس
ترجمة: علي إبراهيم الأشقر

2 ـ موزارت وساليري ، بقلم: الكسندر بوشكين
ترجمة: عدنان جاموس

إنْترمِس Entremés

كهف سَلَمَنْقة Cueva de Salamanca

ميغيل دي ثربانتس[1] Miguel de Cervantés

■ ترجمة: علي إبراهيم أشقر. ■

الإنترمس : ضرب من المسرح (الصغير) ذو طابع إسباني يتألف من فصل واحد قصير فكاهي ساخر، كان يُقدّم في القرن السابع عشر بين فصول المسرحية الرئيسة؛ لفهم الموضوع نفصّل:

كان المسرح في ذلك العصر يُقسم إلى مسرح البلاط، والمسرح الكنسي، ومسرح الشعب الذي كان يُعرض في الساحات والعرصات وسط أبنية متعدّدة. وكان النظّارة يجلسون على الكراسي، أو يركبون الدواب أو يحتلّون الشرفات؛ ولم يكن لهذا المسرح ستارة أمامية؛ فكانت الخشبة تُشغل أثناء الاستراحة بين الفصول بفرق تغنّي أو ترقص، أو تمثّل فصلاً صغيراً فكاهياً للترويح، يسمى (الإنترمس).

---

(1) ولد عام 1547 في مدينة قلعة هيناريس وتلقى علومه الأولية في مدريد ثم انخرط في سلك الجندية، وجرح في معركة ليبانتو البحرية جرحاً بليغاً في صدره ويده اليسرى أدى إلى شللها. ووقع في أسر البربر الجزائريين لما كان عائداً بحراً من إيطاليا. ومكث في الأسر خمسة أعوام ونصف العام. وبعد عودته إلى بلده عمل جابياً للضرائب متجولاً في أنحاء إسبانيا؛ وأودع السجن مرات عدة لخلل في حساباته المالية، ومرة أخرى للعثور على قتيل على باب داره. وتوفي في مدريد عام 1616. من مؤلفاته: الدون كيخوته ده لامنتشا ـ والقصص المثالية ومسرح الإنترمس، وبرسيليس وسيخسموندا التي ظهرت بعد وفاته.

وكان بعض النظارة يحضر خاصة لمشاهدة هذا العرض الذي ينسجم ومستوياته الثقافية والفنيّة، لأن المسرحية الأصلية كانت تكتب شعراً...

يُعدّ ثربانتس أبرع من كتب في هذا المجال، وقد خلّف لنا ثمانية إنترمسات معروفة، ستة منها تحوي، على صغرها الشديد، كل عناصر الدراما من عرض وحبكة وحل.

****

(يظهر بنكراثيو وليوناردا وكريستينا.).

بنكراثيو : كفكفي هذي الدموع، يا سيدتي؛ وكفّي عن التأوه لأن أربعة أيام من الغياب ليست قروناً. فسوف أعود في اليوم الخامس كحدّ أقصى، إن أبقاني الله على قيد الحياة. لكني كنت أوثر أن أحنث بكلمتي على أن أعكر صفو حياتك، فأتخلى عن هذا السفر. لكن زواج أختي لا يمكن أن يتم إلا بحضوري.

ليوناردا : لا أريد يا زوجي وسيدي بنكراثيو، أن تبدو عديم الكياسة احتراماً لي. اذهب بالحفظ واليمن وأد واجباتك بدقة، وأنا سأكبس الجرح ملحاً، وأقضي وحدتي بأقل ما أستطيع من الهم. ولا أطلب منك غير العودة، ولا تتجاوز المدى الذي حددته. أمسكيني، يا كريستينا. لشدما ينقبض قلبي! (يغشى عليها).

كريستينا : أوه! بعداً للأعراس والأعياد! في الحقيقة، لو كنت مكانك، يا سيدي، لما ذهبت.

بنكراثيو : ادخلي، يا بنيتي، وهاتي كوباً من الماء لنرشه على وجهها. بل انتظري. سأسر كلمات في أذنها لها قوة تجعلها تفيق من الإغماء. (يبثها كلمات. وتسترد ليوناردا وعيها قائلة.).

ليوناردا : كفى! كان لا مفر لي من الإغماء. وما علي إلا أن أتجمل بالصبر. كلما أطلت مكوثك، يا حبيبي، أرجأت سروري. لا شك

في أن رفيقك ليونسيو ينتظرك في العربة. سر برعاية الله الذي سيعيدك إلي سريعاً وسالماً كما أرغب.

بنكراثيو : إن كان يسرك، يا ملاكي، أن أبقى فلن أتحرك من هنا حتى يتحرك الصنم.

ليوناردا : لا،لا، يا عنوان راحتي. فسروري من سرورك الذي يتحقق الآن في السفر وليس في البقاء. وشرفك شرفي.

كريستينا : يا نعم الزواج!.. أقسم لو أن كل الزوجات أحببن أزواجهن كما تحب سيدتي ليوناردا زوجها لكان لهن شأن آخر.

ليوناردا : ادخلي، يا كريستينا، وهاتي معطفي؛ لأني أريد تشييع زوجي حتى يركب العربة.

بنكراثيو : لا، وحبي لك! عانقيني وظلي مكانك. كريستينا! احرصي على إدخال السرور على قلب سيدتك، أجلب لك حذاء يعجبك متى عدت.

كريستينا : اذهب، يا سيدي، ولا تهتم لسيدتي. لأني أفكر في إقناعها بتسلية تجعلها لا تشعر بالوحشة لافتقادك.

ليوناردا : أأنا أتسلى؟ ما أبعدك عن الصواب؛ يا فتاة! بغياب من يبعث السرور في نفسي، لا أجد لذة ولا هناء، وإنما حزناً وآلاماً.

بنكراثيو : أصبحت لا أطيق هذه المعاناة. وداعاً، يا نور هاتين العينين اللتين لن تجدا شيئاً تلذان به إلى أن ترياك مرة أخرى. (يذهب).

ليوناردا : فلتضرب الصاعقة بيت آنا دياث! اذهب دون عودة ذهاب الدخان في السماء. فلن تفيدك هذه المرة شجاعتك ولا حذرك.

كريستينا : خشيت ألف مرة أن تعرقلي بمغالاتك رحيله، وتمنعي عنا سرورنا.

ليوناردا : ألن يأتي هذه الليلة من ننتظرهم؟

كريستينا : ولـم لا ؟ سبق لي أن أنذرتهما. وهما على علم برحيله، حتى أنهمـا أرسـلا إليـنا هذا المساء مع كاتمة أسرارنا الغسالة قفة مصـرورة بالـثياب، وملأى بالهدايا وأصناف الطعام حتى تبدو سـلة من السلال التي يتصدق بها الملك على الفقراء يوم خميس الأسـرار. غيـر أن السلة كانت سلة فصح: فيها شطائر ولحم وطعـام لذيذ وفروجان رخصان، وكل صنف من فاكهة الموسم، وخاصة باطية فيها ربعية من الخمر ذي الرائحة النفاذة.

ليوناردا : خـادم الكنيسة ريبونثِهْ حبة قلبي، تام الخلق جداً، وكان كذلك دائماً.

كريستينا : لكـن أي شـيء يـنقص معلمي الحلاق فلذة كبدي وموسى كوابيسي التي يحلقها ويزيلها متى رأيته وكأني لم أعانِ منها؟

ليوناردا : أو تسلمت السلة؟

كريستينا : وضعتها في المطبخ وغطيتها بالمريلة تمويهاً.

(يقرع الطالب كاراتولا الباب، ثم يدخل دون أن ينتظر جواباً.).

ليوناردا : كريستينا ، انظري من الطارق.

الطالب : أنا، يا سيدتي، طالب فقير.

كريستينا : يـبدو عـليك جيداً أنك طالب وفقير. من ثيابك عرفناك طالباً. ومـن وقاحـتك علمناك فقيراً. حالة ولا أغرب! فلا نرى فقيراً ينتظر عند الباب حتى يؤتى بصدقة. وإنما يقتحم البيت حتى آخر زاوية فيه دون مراعاة لأحد نائماً أم لا.

الطالب : كنت أتوقع منك جواباً ألطف من جوابك هذا يا سيدتي لأني ما كـنت أرغـب في صدقة ولا أبحث عنها. وإنما عن إسطبل أو متـبن أحتمي به من قسوة الطقس الذي يهدد الأرض، كما أرى، بويل شديد.

ليوناردا : ومن أين أنت؟

الطالب : أنـــا سلمنقي، يا سيدتي. أعني أني من سلمنقة. كنت ذاهباً إلى رومـــا، وعمـــي الذي مات في الطريق، ونحن في قلب فرنسا. فعزمت على العودة إلى بلدي. فسرت وحيداً. وسلبني خدم روكه غينارده ورفاقه في قطالونية. لأن روكه هذا كان غائباً ولو كان حاضـــراً لما سمح بأن يلحق بي ضرر. لأنه مهذب جداً وسهل الطـــبع، وهـــو فوق ذلك، محسن. وقادني الليل إلى هذه الأبواب الطاهرة. هكذا حكمت عليها، وفيها أطلب ملجأ.

ليوناردا : إذا شـــئتِ الصدق يا كريستينا، حرك في هذا الطالب مشاعر الحزن.

كريستينا : ومزق حشاي أنا أيضاً. فليبت هذه الليلة في البيت. فمن فائض القصـــر يطعم جيش. أعني أنه من فضلات السلة يمكنه أن يسد جوعـــه. وســـوف يســـاعدني، فـــوق ذلك، على نتف الفروجين المرسلين إلينا في السلة.

ليوناردا : لكـــن، كيف تريدين يا كريستينا، أن ندخل البيت شاهداً على طيشنا؟

كريستينا : هيئته توحي بأنه يتكلم من قفاه كما يتكلم من فمه. تعال إلي يا صديق. أتعرف النتف؟...

الطالب : وكيـــف أعـــرف النـــتف؟ لا أعرف معنى للنتف إلا إذا كنت تعيرينني بأنني أصلع. ولا داعي لذلك. فأنا أقر بأني أعظم أصلع في الدنيا.

كريستينا : لا أقصـــد ذلـــك، يـــا عيني. وإنما لأعلم إن كنت تعرف نتف فروجين أو ثلاثة أزواج من الفراريج.

الطالب : عـــن ذلـــك أجيب، يا سيدتي، إنني بفضل من الله، مجاز من إحدى ثانويات سلمنقة.

ولا أقول....

ليوناردا : إذاً، مــن يشك في أنك لا تعرف نتف فراريج فقط، وإنما إوزّ وحــباري؟ وكيــف قدرتك على حفظ السر؟ بقول آخر: أيغريك إفشاء كل ما تراه وتتخيله وتحس به؟

الطالب : علىهذا الشكل، تستطيعان أن تقتلا أمامي من الرجال أكثر مما يقتل من الخراف في المسلخ، فلن أفتح شفتي لأقول كلمة واحدة.

كريستينا : إذاً، أغــلق فمــك وخط لسانك بإبرة من طرفيه، وعض على أســنانك، وادخــل معنا. ولسوف ترى أسراراً وتتعشى عجائب، وتستطيع أن تمهد لك في المتبن سريراً بالطول الذي تريده.

الطالب : سبع أقدام تفيض عني. فأنا لست طماعاً ولا مرفهاً.

(يظهر خادم الكنيسة ريبونثه والحلاق).

خادم الكنيسة : جزى الله خيراً، حوذيي عربات لذاتنا وأدلائها، وأنوار ظلماتنا، والإرادتيــن المشــتركتين اللتين تصلحان أن تكونا قواعد مصنع غرام رغباتنا وأعمدته.

ليوناردا : هــذا وحــده يثير سأمي، يا ريبونثه. بحياتك تكلم بالطريقة العصرية حتى أفهمك، ولا تحلق إلى حيث لا أستطيع بلوغك.

الحلاق : أمــا أنــا فأتكلم باستواء يفوق استواء نعل حذاء. فأسمي الخبز خمراً، والخمر خبزاً، أو كما جرت العادة.

خادم الكنيسة :نعم؛ وما أكبر الفرق بين خادم كنيسة يعرف النحو، وبين حلاق يؤمن بالخرافات!

كريستينا : مــا أطلبه إلى حلاقي أن يعرف كثيراً من اللاتينية بعد أن قرأ أنطونيــو نبريخا. وموضوع نقاشنا ليس العلم ولا كيفية الكلام. وكــل امرئ يتكلّم على الأقل كما يعرف، إن لم يكن كما يجب. فلندخلْ ولنباشر العمل، فلدينا كثير منه.

الطالب : وكثير من النتف.

خادم الكنيسة : من هذا الرجل الطيب؟ أنا سأعطيه زوجاً من الريالات للعشاء والمبيت.وليذهب بحفظ الله.

الطالب : سـيدي خـادم الكنيسـة، أرحّب بعطفك وصدقتك، وأشكرك عـليهما، لكني أخرس، وفوق ذلك أصلع كما تشتهي هذه السيدة الخادمـة التي دعتني للطعام. وأقسم،... إني لن أغادر الليلةَ،هذا البيتَ،ولو أمرني كل من في الدنيا. فما ظنك، يا سيد بسيء الحظ مثلي يرضى أن ينام في متبن؟.. أمّا الفراريج فلينتفها من يشاء، وليأكلوها هم، ولتغصّ أجسامهم بها.

الحلاق : يـبدو هذا قوّاداً وليس فقيراً. وهيئته تضاهي هيئة كل من في البيت.

كريستينا : لا أقـول شيئاً حسناً حتى أرضى عن الهمّة والنشاط. ولندخلْ جميعـاً ولنـنظّم كـلّ ما ينبغي لنا عمله. فلينتف الفقير الدجاج وليسكتْ كما في القدّاس.

الطالب : أو كما في صلاة المساء.

خادم الكنيسة : هذا الطالب الفقير أثار خوفي. وأراهن على أنه يعرف اللاتينية خيراً مني.

ليوناردا : من هنا هذا النشاط الذي يتمتّع به. لكن، لا تأسف، يا صديقي على عمل الإحسان. فلا يضيع مع الإحسان شيء.

(يذهبون جميعاً. ويظهر ليونسيو رفيق بنكراثيو، وبنكراثيو ذاته).

الرفيق : أدركـت سـريعاً أن الدولاب سيتعطل. وكل مؤجري العربات أخساء. ولو دار الدولاب قليلاً وتجاوزنا الغور لأصبحنا على بعد فرسخين من البلدة.

بنكراثيو : هـذا لا يجديني شيئاً. يسرني أن أعود وأقضي هذه الليلة إلى جـانب زوجـي ليونـاردا بدلاً من أن أقضيها في الخان. لأني ودعتها هذا المساء وهي على شفا الانهيار أسفاً على رحيلي.

الرفيق : مـــا أعظم هذه المرأة! لقد أحسنت إليك السماء بها، يا رفيقي! فاشكرها على ذلك.

بنكراثيو : وأنـــا أشكرها كما أستطيع وليس كما يجب. ليس لها عديل بين النساء. وهي مقر الشرف والحياء.

الرفيق : لـــو لـــم تكن زوجي غيوراً، لكانت منتهى مناي. سأسلك هذا الشـــارع، لأنـــه أقـــرب إلى بيـــتي. واسلك، أنت يا رفيقي تلك الشوارع تصل بيتك سريعاً. وسنلتقي مرة أخرى غداً. ولن نعدم عربة للسفر. وداعاً.

بنكراثيو : وداعاً!

(يذهـــبان كلاهما. يظهر مرة أخرى خادم الكنيسة والحلاّق حاملاً كل مـــنهما غيتاراً؛ ثم ليوناردا وكريستينا والطالب. يظهر خادم الكنيسة وقـــد شـــمر قفطانه وشده عند الخصر. ويرقص على إيقاع غيتاره نفسه. وعند كل وثبة يردد هذه الكلمات).

خادم الكنيسة : ما أجمل ليلتنا!.. ما أحلى لقيانا! ما أطيب عشاءنا!.. ما أجمل حبنا!..

كريستينا : ســـيدي خـــادم الكنيســـة: الوقت ليس مناسباً للرقص. فلتأمر بالعشاء وبالأشياء الأخر. واترك الرقص إلى فرصة أفضل.

خادم الكنيسة : ما أجمل ليلتنا!.. ما أحلى لقيانا! ما أطيب عشاءنا!.. ما أجمل حبنا!..

ليوناردا : دعيه يا كريستينا. أنا مسرورة جداً بالفرجة على مهارته.

(يقرع بنكراثيو الباب ويقول:)

بنكراثيو : يا نائمون: ألا تسمعون؟ مالكم أغلقتم الأبواب باكراً جداً! لاشك أن وراء ذلك حذر حبيبتي ليوناردا وحرصها.

ليوناردا : يـــا لتعاســـتي! هذا زوجي بنكراثيو: أعرفه من صوت دقاته: شيء ما طرأ له جعله يعود. تجمعوا يا سادة في المفحمة، أعني

في المستودع حيث الفحم. اهرعي يا كريستينا وقوديهم إليه، بينما أُلهي بنكراثيو ريثما تصلون.

الطالب : يالبشـــاعة الليل! ويالمرارة اللقاء! ويالسوء العشاء! ويا لضرر الحب!

كريستينا : يقينا ستكون حفلتنا هادئة! تعالوا جميعاً!

بنكراثيو : ماهذا؟ لم لا تفتحون يا لصوص؟..

خادم الكنيسة : أنـــا لا أريد أن يكون مصيري مصير هذين السيدين. فليختبئا هما حيث يشاءان. أما أنا فخذيني إلى المتبن. فإذا عثر علي فيه بدوت فقيراً وليس قواداً.

كريستينا : سيروا! سيتحطم البيت من الضرب على الباب.

خادم الكنيسة : روحي صعدت حتى صارت بين أسناني.

الحلاق : أمــا روحـــي، فــبين عقبي. *(يذهبون جميعاً وتطل ليوناردا من النافذة.).*

ليوناردا : من هناك؟ من الطارق؟

بنكراثيو : هــذا أنا زوجك، يا ليوناردا. افتحي! مضى علي نصف ساعة وقد حطمت الأبواب دقاً.

ليوناردا : أما الصوت فيخيل إلي أني أسمع صوت زوجي الحبيب. لكن صياح ديك قد يشبه صياح ديك آخر، ولست مطمئنة.

بنكراثيو : أوه! هــذا حــذر غير معهود من امرأة حكيمة. أنا، يا حياتي، زوجك بنكراثيو. افتحي وأنت في غاية الأمان.

ليوناردا : تعــال هنا. ولسوف أتحقق منك الآن. ماذا صنعتُ لما رحل زوجي هذا المساء؟

بنكراثيو : تأوهتِ وبكيتِ، وفي النهاية أُغمي عليك.

ليوناردا : صـــدقت. ومع ذلك كله، قل لي: ما العلامة المميزة الموجودة على كتفي؟

بنكراثيو : على كتفك الأيسر شامة بحجم نصف ريال عليها ثلاث شعرات كأنها ثلاثة خيوط من ذهب.

ليوناردا : صدقت. لكن، ما اسم خادمة البيت؟

بنكراثيو : مالك يا غبية! لا تكوني مضجرة. اسمها كريستينا. ماذا تريدين أيضاً؟..

ليوناردا : كريستينيكا! كريستينيكا! إنه سيدك. افتحي الباب، يا بنت!

كريستينا : ســأفعل يا سيدتي! أهلاً وسهلاً به. ماذا جرى يا سيدي؟.. ما الذي جعل عودتك سريعة؟..

ليوناردا : آي، يا حبي! قل لنا السبب. لأن خوفي من حدوث شيء لك، يكاد يقضي علي.

بنكراثيو : لم يكن شيء آخر غير تحطم الدولاب عند الغور. وقررنا، أنا ورفيقي أن نعود ولا نقضي الليل في العراء. وسنبحث غداً عن وسيلة تقلنا فلدينا فسحة من الوقت. لكن، ما هذه الأصوات؟

(صوت الطالب من الداخل وكأنه قادم من بعد كبير).

الطالب افتحوا ، يا سادة، إني أختنق.

بنكراثيو أهذا الصوت في البيت، أم يأتي من الشارع؟

كريستينا فلأُقــتلْ إن لم يكن صوت الطالب الفقير الذي حبسته في المتبن ليبيت هذه الليلة هنا.

بنكراثيو أطــالب محتبس في بيتي وفي غيابي؟ هذا قبيح! في الحقيقة، يا سـيدتي، لــو لــم أكــن واثقاً بنزاهتك الكبيرة، لأثار فيّ هذا المحبوس شيئاً من الشك. لكن، اذهبي يا كريستينا وافتحي له. لا ريب في أن التبن انهار كله فوق رأسه.

كريستينا سمعاً وطاعة.

ليوناردا سـيدي، إنه طالب فقير من سلمنقة. طلب أن نأويه هذه الليلة حـباً بالله ولو في المتبن. وأنت تعلم أني لا أستطيع رفض شيء مما يطلب مني. فحبسناه هنا. فانظر إليه وانظر كيف هو حاله.

(تظهر كريستينا و الطالب الذي ملئت ذقنه وثيابه ورأسه تبناً).

الطالب لـو لم أكن شديد الخوف، أو كنت أقل حذراً لكنت تجنبت خطر الاختـناق في المتبن، ولتعشيت عشاء أفضل، ولنمت في سرير أهنأ وأقل خطراً.

بنكراثيو ومن ينبغي له يا صديق، أن يقدم لك عشاء افضل وسريراً أهنأ؟

الطالب مَـنْ؟ شـطارتي. بيـد أن الخوف من العدالة يجعلني مشلول اليدين.

بنكراثيو لا بد لشطارتك من أن تكون خطرة حتى تخشى العدالة.

الطالب تـلقيت فـي كهف سلمنقة حيث ولدت، علماً لو سمحت لنفسي باسـتعماله دون خشـية من محاكم التفتيش، لعلمت كيف أتعشى مـرة بعد أخرى مما أكسبه. وربما لست بعيداً عن استعماله هذه المرة أيضاً بدافع الضرورة التي تُوجد لي عذراً. لكني لا أدري إن كانت هاتان السيدتان تكتمان السر كما كتمته.

بنكراثيو دعـك مـنهما يا صديقي. بل اصنع ما تشاء. وسوف أرغمهما عـلى السـكوت. وإنـي في غاية الشوق لرؤية بعض من هذه الأشياء التي يقال إنها تعلم في كهف سلمنقة.

الطالب ألا يرضـيك يا سيدي، أن أخرج لك من هنا شيطانين بصورة رجلين يحملان على كتفيهما سلة ملأى باللحوم والأطعمة؟..

بنكراثيو أشياطين في بيتي وفي حضرتي؟

ليوناردا يا ربي! احمني مما لا أعرف أن أحمي نفسي منه.

كريستينا	الشيطان تلبس صورة الطالب نفسه، أرجو من الله أن تنتهي هذه "الطبخة" على خير! أشعر بقلبي يرتجف داخل صدري.
بنكراثيو	حسن! سأتسلى برؤية هذين الشيطانين حاملين سلة الطعام شرط أن يكونـــا دون خطر ولا خوف. وأحذرك مرة أخرى أن يكون شكلهما غير مفزع.
الطالب	أقول إنهما سيظهران بصورة خادم الكنيسة وصديقه الحلاّق.
كريستينا	لعلك تشير إلى خادم الكنيسة ريبونثه ومعلمي روكه الحلاّق. ما أتعســـهما إذا تحولا إلى شيطانين! قل لي يا أخ: أو ينبغي لهذين الشيطانين أن يكونا معمدين؟
الطالب	مـــا أحـــلى هذه الطرفة! وأين رأيت شياطين معمدة؟ ولم ينبغي للشياطين أن تعمد؟ لكني أميل إلى الظن بأن هذين معمدان فعلاً، لأن لكل قاعدة استثناء. تنحوا جانباً، وانظروا العجائب.
ليوناردا	: *(إلى جـــانب.)*. آه منك، يا تعيس! الآن سيتصدع أمري، والآن سينكشف سوء فعلي! والآن سوف أموت.
كريستينا	: *(إلى جانب.)*. تشجعي يا سيدتي. قلب شجاع يطيح بسوء الحظ.
الطالب	أنتما أيها المسكينان اللذان وجدا ملجأ في مستودع الفحم، اخرجا وضـــعا على كتفيكما بسرعة ورفق سلة الطعام. لا تدفعا بي إلى الطـــلب إليكما بوسيلة أقسى. اخرجا! ماذا تنتظران؟ أقسم، إن رفضتما الخروج، فسوف تكون عاقبة خصامي وخيمة. لا بأس! أنا أعرف كيف أتصرف مع هذين الشيطانين البشريين. أريد أن أدخـــل عـــليهما وأنفـــرد بهما، وأأمرهما بصوت قوي يجعلهما يخـــرجان. لكـــن هذين الشيطانين من نوع تجدي معه النصيحة واللطف أكثر من الحث والإلحاح.
بنكراثيو	أقول إذا نجح هذا الرجل فيما قال سيكون ذلك أحدث وأعجب ما رآه العالم.

ليوناردا سينجح. ومن يشك في ذلك؟ ولم ينبغي له أن يخدعنا؟

كريستينا أسمع أصواتاً في الداخل. أراهن أنه يجرهما جراً. وهاأنذا أراه عائداً بصحبة الشيطانين حاملين السلة.

ليوناردا يـــا الله!... ما أكبر الشبه بين حاملي السلة وبين خادم الكنيسة وحلاق الساحة!...

كريستينا انظري، يا سيدتي: إذا حضر الشيطان، فلا ينبغي لك أن تقولي يا الله!

خادم الكنيسة قــولا مــا تشاءان، لأننا مثل كلب الحداد الذي ينام على صوت المطارق، فلا يفزعه أو يقلق راحته شيء.

ليوناردا اقتربا كيما آكل شيئاً مما في السلة. ولا تنتقيا الرديء منه.

الطالب أنــا سأتذوقه تذوقاً. وسوف أبدأ بالخمر. (يشرب.). ما أطيبه! أ... هو من خمر إسكيبياس، أيها السيدان؟..

خادم الكنيسة من خمور إسكيبياس هو... وأقسم...

الطالب حسبك الله! ولا تمضِ إلى الأمام. أنا مالي ولكل شيطان حلاف! يــا شيطان، يا شيطان لم نأتِ هنا لارتكاب الخطيئة المميتة، بل لنقضـــي ســاعة من اللهو والمتعة، ولننتعشى، ثم ننصرف بحفظ الله.

كريستينا أو ينبغي لهذين أن يتعشيا معنا؟..

بنكراثيو لكن الشياطين لا تأكل.

الحلاّق بلى! بعضها يأكل، لكن ليس كلها. ونحن من الذين يأكلون.

كريستينا آي، يــا سادتي! فليظل هذان الشيطانان البائسان هنا. فقد جُلب العشــاء. وسيكون من قلة الكياسة أن نبقيهما ميتين من الجوع؛ ويبدو عليهما أنهما شريفان جداً، ورجلا خير كبيران.

ليوناردا فليبقيا على الرحب والسعة! إذا كانا لا يخيفاننا، وإذا رضي زوجي بذلك.

بنكراثيو فليظلا! أريد أن أرى مالم أره قط..

الحلاق جزاكم الله خيراً على إحسانكم، يا سادة.

كريستينا آي، ما أحسن تربيتهما! وما أشد تهذيبهما! لم يخطر في بالي أن تكون الشياطين مثل هذين، أو أن تصبح أصدقائي منذ الآن فصاعداً.

خادم الكنيسة اسمعوا، إذاً، لكي نتحاب بصدق. (يعزف الخادم ويغني. يرافقه الحلاّق بترديد البيت الأخير فقط.).

اسمعوا يا من تعرفونْ قليلاً
ما سوف أقوله بلسان فصيح
عما يحويه من الخيرات،

الحلاق كهف سلمنقة.

خادم الكنيسة اسمعوا ما كتبه عنه.

المجاز تودانكا
على جلد فرس
(يقال عنها إنها مهرة).
اقتطعه من الخاصرة
قرب الكفل،
رافعاً فوق السحب،

الحلاق كهف سلمنقة.

خادم الكنيسة فيه يدرس الأغنياء.

ومن لا يملكون شروى نقير.

وتصبح الذاكرة الضعيفة
فيه كاملة غنية.
ويجلس من يُعلمون فيه
على مقاعد من خشب قطراني
لأن هذه الأبهة يحتويها.

الحلاّق كهف سلمنقة.

خادم الكنيسة فيه يتثقف
عرب الانكا
وأغبى طالب
ينتزع العلم من أحضانه؛
ومن يتعلم فيه
يحظ بكل شيء علماً.
يعيش، إذاً، قروناً طويلة

الحلاّق كهف سلمنقة..!

خادم الكنيسة وإذا كان من دعانا
حقاً من لورانكا
فليكن له فيها مئة ألف كرمة
من أعناب حمر وبيض.
وليُضرب من يشي به بالنبوت.
وهذا لا ينفع معه.

الحلاّق كهف سلمنقة.

كريستينا كفى! وهل الشياطين شعراء؟

الحلاّق بل كل الشعراء شياطين.

بنكراثيو إذا كانت الشياطين تعرف كل شيء، فقل لي يا سيد: أين نشأت هذه الأنواع من الرقص بدءاً من الثارا بندا، والثمبابالو، والإيوميبيسا، وانتهاء بهذا الرقص الجديد المشهور: الإسكارامان؟

الحلاّق أين؟ في الجحيم نشأت، وعنه صدرت.

بنكراثيو وهذا ما كنت أخمنه.

ليوناردا أميل في الواقع، إلى رقص الإسكارامان. لكني لا أجرؤ على رقصه حفاظا على شرفي وسمعتي.

خادم الكنيسة أستطيع أن أعلمكيه بأربع حركات كل يوم وخلال أسبوع تصبحين أشهر من يرقصه. أنا أعلم أنك لا تحتاجين إلا إلى القليل حتى تعرفيه.

الطالب كل شيء سيكون على ما يرام. فلندخل الآن للعشاء. وهذا هو المهم.

بنكراثيو فلندخل لأني أريد أن أتثبت إن كانت الشياطين تأكل أم لا إضافة إلى مئة ألف شيء آخر تُحكى عنها. واقسم بالله، لن أدعهما حتى يعلماني العلم أو العلوم التي تعلم في كهف سلمنقة.

□□□

موزارت وساليري

"مسرحية شعرية قصيرة"*

في مشهدين

للشاعر الروسي: الكسندر بوشكين

■ ترجمة: عدنان جاموس ■

المشهد الأول

(غرفة)

ساليري : يقول الجميع: لاحقَّ على الأرض.
ولكن الحق غير موجود في الأعالي أيضاً.
هذا واضح لي وضوح سلَّم النغمات البسيط.
لقد وُلدت ومعي حبي للفن.
وعندما كنت طفلاً،
وكان الأرغن يصدح عالياً في كنسيتنا القديمة،
كنت أصغي وأستغرق في الإصغاء
ودموع لا إرادية ولذيذة تنهمر من عيني.
رفضتُ مبكراً اللهو العابث؛
ومقتتْ نفسي العلوم الغريبة عن الموسيقا،
فانصرفتُ عنها بعناد واستعلاء،

ونذرت ذاتي للموسيقا وحدها.
الخطوة الأولى صعبة،
والطريق الأولى مملة،
ولكني تغلبت على المشاق المبكرة،
وجعلت الحِرْفَة مرقاةً إلى الفن
وصنعت من نفسي حِرفياً: أكسبتُ
أناملي مرونة مطواعة صارمة،
وأكسبت أذني رهافة أمينة،
أمَتُّ النغمات وشرَّحتُ الموسيقا كجثّة
وآمنت بِجَبْرِ الهارمونية.
وبعدئذ، عندما حذقت العلم، تجرأت
على التلذذ بالارتماء في أحضان الحلم الإبداعي.
شرعت أُبدع؛ ولكن بصمت، في الخفاء،
دون أن أجرؤ بعد على التفكير بالشهرة؛
لم يكن يندر أن أمكث في صومعتي الصامتة
يومين أو ثلاثة، ناسياً النوم والطعام،
متلذذاً بنشوة ودموع الإلهام،
ثم أحرق ما أبدعت ناظراً ببرود
كيف تشتعل أفكاري والنغمات التي خلقتها
وتختفي مع الدخان الرقيق المتلاشي.
ماذا أقول؟ عندما ظهر غلوك(1) العظيم
وكشف لنا عن أسرار جديدة
(أسرار عميقة آسرة)،
ألم أتخلَّ عن كل ما عرفته سابقاً
وعن كل ما عشقته وآمنت به بحرارة؟

ألم أسرْ خلفه باندفاع
ودون وجل، كمن كان تائهاً
فأرشده عابر سبيل إلى اتجاه آخر؟
وبجهد دؤوب متحفز
بلغت أخيراً في الفن الذي لا حدود له
درجة عالية. وابتسم المجد لي،
ووجدتُ في قلوب الناس
صدىً لإبداعاتي.
ذقت طعم السعادة، ورحت أتمتع
، مطمئناً، بعملي ونجاحي وشهرتي
وكذلك بأعمال ونجاحات أصدقائي،
رفاقي في الفن المدهش.
لا! لم أعرف الحسد قط
أوه، لا، لم أعرفه في أي وقت!
حتى عندما استطاع بيتشيني(2)
أن يأسر سمع الباريسيين النفورين،
وحتى عندما سمعت أول مرة
النغمات الأولى في ايفيجيني(3).
من باستطاعته أن يقول إن ساليري الأبيّ
كان في يوم ما حسوداً حقيراً،
أفعى يدوسها الناس وهي حية
فتقرض الرمل والتراب بتخاذل ووهن؟
لا أحد! أما الآن ــ أنا نفسي أقول ــ
الآن أنا حسود. شعور عميق بالحسد المضني ينهشني
أيتها السماء! أين العدل:

عندما تُمنح الموهبة المقدسة،
والعبقرية الخالدة، لا كمكافأة
على الحب المتوقد ونكران الذات
والكدّ الشاق، والمثابرة، والصلاة ـــ
بل لتُنير رأس مجنون
ومتبطل عابث؟.. آه.. موزارت، موزارت!
(يدخل موزارت)

موزارت : إذاً قد رأيتني! وأنا كنت أريد
أن أتحفك بدعابة مفاجئة.

ساليري : أنت هنا! ـــ منذ مدة طويلة؟

موزارت : للتو. كنت في طريقي إليك
حاملاً شيئاً ما لأعرضه عليك؛
ولكن بينما كنت أتجاوز الحانة
سمعت فجأة صوت كمان.. لا، يا صديقي ساليري!
أنت لم تسمع في حياتك شيئاً أكثر إضحاكاً...
عازف كمان أعمى في الحانة
كان يعزف Voi che sapete (4). أعجوبة.
لم أستطع صبراً، أحضرت لك العازف،
لأتحفك بفنه.
ادخل!
(يدخل شيخ أعمى يحمل كماناً)
اعزف لنا لحناً ما لموزارت
(يعزف الشيخ مقطعاً إفرادياً من دون جوان، موزارت يقهقه).

ساليري : ويمكنك الضحك؟

موزارت : آه يا ساليري!

أحقاً أنك لا تضحك أنت الآخر؟

ساليري : لا.

لا يضحكني أن يلوّث نقّاش رديء

ما دونا رفائيل،

لا يضحكني أن يشهّر

مقلد مدّع حقير بأليجيري.(5)

اغرب، أيها العجوز.

موزارت : تمهل: هاك خذ

اشرب في صحتي.

(الشيخ يغادر)

أنت يا ساليري

منحرف المزاج الآن،

سآتيك في وقت آخرْ.

ساليري : ما الذي أحضرته لي؟

موزارت : لا، ليس مهماً؛ شيء تافه

منذ أيام أمضّني الأرق ليلاً

وراودتني فكرتان ـــ ثلاث

واليوم دوّنتها، وأردت

أن أسمع رأيك؛ ولكنك الآن

مشغول عني.

ساليري : آه، موزارت، موزارت!

متى كنت مشغولاً عنك؟ اجلس؛

إنني أصغي.

موزارت : *(خلف البيانو)*

تصور... من؟ لنقل
إياي فرضاً، ولكن أصغر سناً بقليل،
عاشقاً، ولكن إلى حد، جالساً مع حسنائي
أو لنقل مع صديق، وليكن أنت،
مفعماً بالفرح... وفجأة يتراءى لي شبح الموت
ظلام مباغت، أو شيء مشابه
إيه، اسمع.
(يعزف)

ساليري : بهذا كنتَ قادماً إلي
واستطعت أن تتوقف قرب الحانة
وتستمع إلى العازف الأعمى! يا إلهي!
أنت، يا موزارت، لست جديراً بنفسك.

موزارت : ما رأيك، جيد؟

ساليري : أي عمق هذا!
أية جرأة وأي انسجام!
إنك يا موزارت إله، وأنت نفسك لا تعرف هذا؛
أما أنا فأعرف.

موزارت : أوه! حقاً؟ ربما...
ولكن ألوهيتي جائعة.

ساليري :اسمع.. تعال نتغد معاً
في حانة الأسد الذهبي.

موزارت : فليكن. بكل سرور. ولكن دعني أذهب إلى البيت
لأخبر زوجتي
كيلا تنتظرني للغداء.
(يغادر).

ساليري : إنني أنتظرك، إياك!
لا! لا أستطيع مقاومة مصيري
لقد اختارني القدر لإيقافه
وإلاّ سنهلك كلنا،
كل كهنة الموسيقا وخُدّامها
لا أنا وحدي مع مالي من شهرة مكبوتة.
ما الفائدة إذا بقي موزارت حياً،
وارتقى معارج سامقة جديدة؟
هل سيرفع الفن بهذا؟
الفن سيهبط ثانية عندما سيختفي:
فهو لن يترك لنا خليفة.
أية فائدة منه؟ جاء كملاك
حاملاً إلينا بضع أغان من الجنة
لكي يثير فينا رغبات مقصوصة الجناح
نحن أبناء التراب، ثم يطير مبتعداً!
إذاً، هيا طِرْ! والأفضل أن تبكّر.
هاهو السم، آخر هدايا ايزوراي،
أحمله معي منذ ثماني عشرة سنة،
وغالباً ما كانت الحياة تبدو لي منذ ذاك الوقت
جرحاً لا يُحتَمل، وغالباً ما كنت أجلس
مع عدوي الخلي البال إلى مائدة واحدة،
دون أن أصغي ولو مرة إلى وسوسة المغوي
مع أنني لست جباناً
ومع أنني أشعر في أعماقي بالإهانة.
ومع أن حبي للحياة زهيد، كنت أتريث.

كم كان الظمأ إلى الموت يعذبني!
ولكن لماذا أموت؟ كنت أُمنّي النفس:
عسى أن تمنحني الحياة نعماً مفاجئة
عسى أن تزورني النشوة،
وليلةٌ مفعمة بالإبداع والوحي.
ربما يبدع هايدن(6) جديد
أعمالاً عظيمة ـ فأتمتع بها...
وعندما احتفلت في وليمة مع ضيف مقيت
خيّل إليّ أنني يمكن أن أقع على عدو لدود
ويمكن أن تقع في نفسي إهانة شرسة من علياء متغطرسة
عندئذٍ لن تضيعي سدى يا هدية ايزورا
وكنتُ على حق! أخيراً وقعتُ
على عدوي، وجاء هايدن جديد
فملأ نفسي بنشوة طرب عجيب.
والآن حان الوقت! إيه يا هدية الحب الأثيرة.
انتقلي اليوم إلى كأس الصداقة.

****

المشهد الثاني

(غرفة خاصة في حانة .بيانو)
موزارت و ساليري جالسان إلى المائدة

ساليري : مالك اليوم مكتئباً؟

موزارت : أنا؟ لا!

ساليري : أنت، بالتأكيد، متكدر من أمر ما؟
الغداء جيد، النبيذ ممتاز،
وأنت صامت وعابس.

موزارت: في الحقيقة،
جُنَازي (7) يقلقني.

ساليري : ها!
أنت تؤلف جنّازاً؟ ومن مدة طويلة؟

موزارت : طويلة، نحو ثلاثة أسابيع.
إنه حادث غريب... ألم أخبرك؟

ساليري : لا.

موزارت : اسمع إذاً.
منذ نحو ثلاثة أسابيع وصلت البيت متأخراً
فأخبروني أن أحدهم سأل عني ،
ولا أدري، لماذا ظللت أفكر طوال الليل:
من عساه يكون؟
وماذا يريد مني؟ وفي اليوم التالي
مرّ ثانية ولم يجدني.
وفي اليوم الثالث بينما كنت ألعب على الأرض
مع ابني الصغير نادوني؛
فخرجت؛ وإذا برجل في حلة سوداء
ينحني لي باحترام ثم يوصيني
بتأليف جُنَاز ، ويتوارى. جلست على الفور
وشرعت أدوّن، ومنذ ذاك الوقت
لم يمر ذاك الشخص الأسود؛
وأنا فرِحٌ بهذا؛ إذ يؤسفني
أن أفارق عملي، مع أن الجناز
أصبح جاهزاً تماماً. ولكن مع ذلك فأنا...

ساليري : ماذا؟

موزارت : أخجل أن أعترف بهذا...

ساليري : بِمَ؟

موزارت : الشخص الأسود لا يدعني وشأني
يتعقبني ليلاً ونهاراً في كل مكان،
يلازمني كظلي، والآن بالذات
يخيل إلي أنه يجلس معنا
كأنه ثالثنا.

ساليري : إيه، كفى! ما هذا الخوف الصبياني؟
اطرد هذا الهاجس الفارغ. كان بومارشيه(8).
يقول لي: "اسمع يا أخي ساليري،
عندما تراودك أفكار سوداء
افتح زجاجة شمبانيا
أو أعد قراءة "زواج فيغارو".

موزارت : نعم!بومارشيه كان صديقك
وقد لحّنتَ له "تارار"(9).
إنه عمل رائع؛
فيه نغمة لا أنفك أرددها
ألا لا لا لا .... آه يا ساليري، أصحيح
أن بومارشيه سمّم شخصاً ما؟

ساليري : لا أعتقد: لم يكن من الجدية
بحيث يصلح للقيام بمثل هذا العمل.

موزارت : إنه عبقري
مثلي ومثلك، والعبقرية والشر
ضدّان لا يجتمعان. أليس كذلك؟

ساليري : هل تظن؟

(يلقي بالسم في كأس موزارت).

هيا، اشرب.

موزارت : في صحتك

أيها الصديق، نخب الحلف الصادق

الذي يربط بين موزارت و ساليري

ابنيّ الهارمونية.

(يشرب)

ساليري : مهلاً،

مهلاً، مهلاً! لقد شربتَ! بدوني؟

موزارت : *(يلقي بمنديل المائدة على الطاولة).*

كفى. شبعت.

(يسير نحو البيانو).

اسمع يا ساليري

الجنّاز الذي ألّفتُه.

(يعزف)

أتبكي؟

ساليري : للمرة الأولى أذرف مثل هذه الدموع: بألم وارتياح،

كما لو أنني قمت بواجب ثقيل

كما لو أن مشرط طبيب

بتر عضواً عليلاً من جسمي!

صديقي موزارت: لا تنظر إلى هذي الدموع

تابع، أسرع في ملء روحي بهذه الأنغام...

موزارت : متى سيحس الجميع بقوة الموسيقا مثلك!

ولكن لا: فالعالم عندئذ

لن يستطيع أن يستمر في الوجود؛
ولن يعود أحد يهتم بحاجات الحياة الدنيا.
وسينصرف الجميع إلى رحاب الفن الحر.
نحن النخبة قلة، نحن المحظوظين المتفرغين
الذين نزدري المنفعة الحقيرة،
نحن كهنة الرائع وحده.
أليس كذلك؟ ولكنني الآن متوعك
أشعر بضيق لا أدري سببه
سأذهب لأغفو.

ساليري : إلى اللقاء.
(وحده).
ستغفو طويلاً يا موزارت!
أحقاً أنني لست عبقرياً،
وأن العبقرية والشر ضدان لا يجتمعان؟
هذا غير صحيح:
وبوناروتي(10)؟ أم أنها خرافة.
من خرافات الدهماء الغبية الجاهلة.
وان مبدع الفاتيكان
لم يكن قاتلاً؟

****

حاشية:

(*) سجن الحسد الأسود الدنيء، وحرية العبقرية الإبداعية النبيلة، وإباء الفن الأصيل الذي لا يخضع لسلطان سوى سلطان الضمير الصارم والإلهام الصادق: هذا بعض ما كان يحرص الشاعر على تجسيده فنياً في عهد القيصر نيكولاي الأول الذي كان يسعى لفرض وصايته عليه وضمه إلى حاشيته في البلاط، حيث تحاك الدسائس

وتنصب الأشراك لتصيّد أي طائر يغرد خارج السرب. ومسرحية "موزارت وساليري" هي إحدى "التراجيديات الصغيرة" التي كتبها شاعر روسيا الأكبر "الكسندر بوشكين"ـ (1799ـ1837)، في ذاك الخريف الإبداعي الشهير الذي قضاه في قرية "بولدينو".

كان الشاعر قد وصل إلى القرية في الثالث من أيلول عام 1830، لتسوية بعض الأمور المعيشية. وكتب في أثناء ذلك بعض الأقاصيص والحكايات، وأنهى الفصل التاسع (الذي أصبح "الثامن" فيما بعد) من روايته الشعرية "يفغيني أونيغين". وعندما أراد العودة إلى موسكو فاجأه استشراء وباء الكوليرا في المنطقة، ومَنَعَه فَرْض الحجر الصحي من المغادرة، فاضطر إلى البقاء في "بولدينو" حتى نهاية تشرين الثاني، وفي تلك الأثناء أشرقت في أفق روحه شمس إلهام إبداعي نادرة. وبلغ مجموع ما كتبه في تلك المدة نحو خمسين عملاً من مختلف صنوف الأدب. ومن جملة هذه الأعمال ما سمي بـ"التراجيديات الصغيرة": (من 21 إلى 23 تشرين الأول كتب "الفارس البخيل" ومن 24 إلى 26 "موزارت وساليري" ومن 27 إلى 4 تشرين الثاني "الضيف الحجري" (أو "دون جوان"). ومن 5 إلى 6 "مأدبة في زمن الطاعون"). وقد استمد موضوع هذه المسرحية من شائعة كانت منتشرة آنذاك، تؤكد أن الموسيقار النمساوي العظيم موزارت (1756-1791). مات مسموماً، وأن الذي دس له السم هو صديقه الموسيقار الإيطالي "أنطونيو ساليري" (1750 – 1825). الذي عاش في فيينا منذ عام 1766، وأصبح مدير المسرح الفييني. وكان من تلاميذه: بيتهوفن، وشوبيرت وليسْت. ويقال إن ساليري اعترف بجريمته وهو على فراش الموت.

***

■ هوامش:

(1)ـ كريستوفر غلوك: (1714-1787) موسيقار ألماني من أكبر مجددي فن الأوبرا في القرن الثامن عشر. عاش في فيينا وميلانو وباريس. وكان قريباً من مدرسة فيينا الكلاسيكية في الموسيقا.

(2)ـ نيكولا بيتشيني: (1728-1800) موسيقار ايطالي ممثل مدرسة ميلانو الأوبرالية. عمل منذ عام 1776 إلى عام 1789 في باريس حيث حظيت أوبراته بالنجاح، مما أدى إلى ظهور حزبين في الموسيقا: أنصار "بيتشيني" المتمسك بالتقاليد، وأنصار "غلوك" المصلح المجدد.

(3)ـ ايفيجيني: بطلة أوبرا "غلوك": إيفيجيني في أوليد"(1774).

(4)ـ Voi che sapete : مقطع "كيروبينو" الأحادي في الفصل الثالث من أوبرا موزارت "زواج فيغارو" التي أخذت قصتها من مسرحية "بومارشيه"..

(5)ـ اليجيري: الشاعر الإيطالي العظيم دانتي(1265-1321).

(6)ـ فرانز هايدن: (1732-1809) موسيقار نمساوي وأحد مؤسسي مدرسة فيينا الكلاسيكية (مع موزارت وبيتهوفن). وقد تشكلت هذه المدرسة في نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر، وشكلت قمة الإبداع الموسيقي الأوربي آنذاك، وكان لها أثر حاسم في مسار تطور الموسيقا العالمية.

(7)ـ الجُنَاز (الكلمة مكتوبة في متن النص الأصلي باللاتينية Requiem) أحد أعظم الأعمال الموسيقية الكلاسيكية، وقد كتبه موزارت في صيف وخريف عام 1791 بناءً على طلب شخص مجهول. وقد تبين فيما بعد أن هذا الشخص هو مدير أعمال الكونت فالزيغ. وقد طلب من موزارت تأليف "الجناز" كي يدعّيه لنفسه.

(8)ـ بيير بومارشيه (1732-1799) كاتب مسرحي فرنسي حظي بشهرة عالمية بعد كتابة الملهاتين المعروفتين "حلاق إشبيلية" (1775)، و"زواج فيغارو" ـ (1784) ـ اللتين تحولتا إلى أوبرتين من موسيقا "روسيني" (1816). وموزارت (1786).

(9)ـ تارار: أوبرا لساليري من مسرحية لبومارشيه (1787).

(10)ـ بوناروتي ميكيلانجيلو: النحات والرسام والمعمار والشاعر الإيطالي الشهير (1475-1564). يقال إنه عمل على إماتة "موديل حي" كي يرسم المسيح محتضراً على نحو أقرب إلى الطبيعة.

□□□

جائزة الشارقة للإبداع العربي-
الإصدار الأول
الدورة الخامسة 2001-2002

انطلاقاً من توجيهات صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، وانسجاماً مع جهود سموه في دعم الموهوبين من الكتّاب والكاتبات في دولة الإمارات وفي أنحاء الوطن العربي الكبير، يسر دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة أن تعلن عن المسابقة الخامسة لجائزة الشارقة للإبداع العربي- الإصدار الأول، والتي تخص المخطوطات المعدة للإصدار الأول للكاتب أو الكاتبة، ولم يسبق نشرها في كتاب، وذلك في المجالات الآتية:

1-القصة القصيرة (مجموعة).

2-الشعر الفصيح (مجموعة).

3-الرواية.

4-المسرحية.

5-أدب الأطفال، وتخصص هذه الدورة للشعر الموجه للطفل مع مراعاة تحديد الفئة العمرية التي يتوجه إليها العمل.

6-النقد، ويخصص هذا العام لجماليات القصة القصيرة.

*شروط وأحكام المشاركة:

المشاركات في المسابقة مفتوحة للجنسين من دولة الإمارات العربية المتحدة

ومن البلدان العربية الأخرى وفق الشروط التالية:

1- ألا يتجاوز عمر المتسابق أربعين عاماً، على أن يرفق المتسابق صورة من جواز سفره أو شهادة ميلاده أو أي وثيقة رسمية أخرى تفيد بتاريخ ميلاده، ولن تقبل أي مشاركات لا يلتزم أصحابها بذلك.

2- أن يكون المخطوط المقدم للمسابقة معداً للنشر لأول مرة ولم يسبق أن طبع في كتاب.

3- يشترط في المادة المقدمة ألا تكون قد فازت في مسابقة مشابهة، أو قدمت لنيل درجة جامعية، وألا يكون قد سبق نشر ما يزيد عن نصفها في الصحف والدوريات.

4- أن تكون هذه المادة هي العمل الأول الذي ينوي مؤلفه نشره في المجال المتقدم للمسابقة فيه.

5- أن تكون باللغة العربية الفصحى.

6- ترسل ثلاث نسخ أصلية مطبوعة مع قرص الكمبيوتر المنسوخ عليه العمل، ومشفوعة بسيرة ذاتية، وصورة عن جواز السفر، وصورتين شخصيتين، ويراعى عدم كتابة اسم المشارك أو الإشارة إليه على العمل المطبوع.

7- لا يمكن الاشتراك بالنصوص إلا في فرع واحد من فروع المسابقة.

8- لا تلتزم الدائرة بإعادة النصوص فازت أم لم تفز.

9- تستبعد الأعمال غير المستوفية لأي من شروط المسابقة.

10- يغلق باب قبول المشاركات في 31 أكتوبر (تشرين الأول) 2001م.

11- تعلن النتائج في شهر فبراير 2002، وتوزع الجوائز إبان ورشة الإبداع في أبريل 2002م.

12- يتم دعوة الفائز أو الفائزة بالمركز الأول في كل حقل، لحضور مراسم توزيع الجوائز، والمشاركة بورشة إبداعية علمية، على نفقة الجهة المنظمة.

13- تتكفل دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة بطباعة جميع الأعمال الفائزة بمراكز الجائزة على نفقتها، وتحتفظ لنفسها بحقوق الطبعة الأولى من هذه الأعمال، كما تحتفظ بحقها في نشر بعض النصوص المنوه عنها إما على

شكل كتب أو في أعداد مجلة "الرافد" الثقافية الشهرية الصادرة عن الدائرة.

*آلية التحكيم:

- بعـد التأكد من استيفاء النصوص للشروط المنصوص عليها في هذا الإعلان، تعهـد أمانة الجائزة إلى لجنة من المختصين في كل حقل من حقول المسابقة لإجـراء فرز أول للنصوص، لحصر مالا يزيد عن خمسين نصاً في كل حقل جديرة بالتسابق على الفوز.
- تعهـد النصـوص المفروزة إلى اثنين من المحكمين لاختيار النصوص الفائزة بالمراكز الثلاثة الأولى وفق معايير نقدية متفق عليها، وفي حال تعذر اتفاقهما على تحديد هذه النصوص، تحال النصوص التي اختارها كل منهما إلى محكم مرجح لاختيار ثلاثة نصوص فائزة من بينها، ويكون قراره نهائياً.
- تعـلل لجان التحكيم اختيارها للنصوص الفائزة، وتوفر للفائزين ملاحظات على نصوصهم، إن وجدت، لتعديل ما يلزم قبل طباعة هذه النصوص.

*الجوائز:

1-خمسة آلاف دولار أمريكي في كل مجال للفائز الأول.

2-ثلاثة آلاف دولار أمريكي في كل مجال للفائز الثاني.

3-ألفا دولار أمريكي في كل مجال للفائز الثالث.

ترسل المشاركات إلى أمانة جائزة الشارقة للإبداع العربي

ص. ب 5119 الشارقة- دولة الإمارات العربية المتحدة

للاستفسار والاستعلام:

هاتف: 5541116 ـــــــــ 009716

فاكس: 5362126 ـــــــــ 009716

□□□

دائرة الثقافة والإعلام - حكومة الشارقة - دولة الإمارات العربية المتحدة

جائزة الشارقة للإبداع العربي - الإصدار الأول

الدورة الخامسة ٢٠٠١/٢٠٠٢

استمارة مشاركة

مجال المشاركة في الجائزة :

القصة القصيرة	☐	الروايـــــة	☐
المســـرح	☐	الشعـــر	☐
النقـــــد	☐	أدب الطفل	☐

عنوان العمل المشارك به : ....

الاسم : .... الكنية : ....

مواليد : .... الجنس : ....

مدينة : .... محافظة : .... دولة : ....

المؤهل العلمي : ....

العمل الحالي : ....

العنوان البريدي الدائم : ....

العنوان البريدي الحالي : ....

رقم جواز السفر : .... مكان وتاريخ الإصدار : ....

رقم الحساب المصرفي : ....

رقم الهاتف الحالي : .... رقم الفاكس : ....

المرفقات الضرورية:

١- صورة عن جواز السفر أو إثبات هوية .

٢- قرص الكمبيوتر المسجل عليه العمل .

٣- سيرة ذاتية أدبية .

٤- صورتين شخصيتين .

ترسل المشاركات باسم أمانة جائزة الشارقة للإبداع العربي .

دولة الإمارات العربية المتحدة - الشارقة - ص.ب. ٥١١٩ - ■ ٥٥٤١١١٦ / ف : ٥٣٦٢١٢٦

Foreign Literature Quarterly, No. 106-7, Spring and Summer 2001, Twenty Sixth Year.

Contents

Essays;

Poetry

Story

Theatre.

□□

الآداب الأجنبية، العدد 106 - 107، ربيع وصيف 2001

السنة السادسة والعشرون

المحتويات :

□□□

AL-ADAB AL-AJNABIYYA

(Foreign Literature Quarterly)

الآداب الأجنبية، العدد 106 – 107، ربيع وصيف 2001

ARAB WRITERS UNION – DAMASCUS, SYRIA

اتحاد الكتاب العرب
ARAB WRITERS UNION
DAMASCUS دمشق

Al- ADAB AL - AJNABIYYA
(Foreign Literature Quarterly)

No. 106 -107

اتحاد الكتاب العرب
ARAB WRITERS UNION
DAMASCUS دمشق

السعر ٢٥ ل.س

وفي البلاد العربية ٣٥ ل.س أو مايعادلها

مطبعة اتحاد الكتاب العرب

دمشق